



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guida per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

- + *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.
- + *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.
- + *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.
- + *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertarti di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

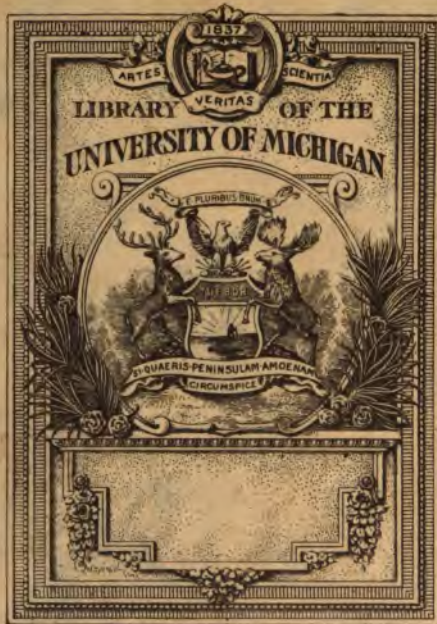
La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da <http://books.google.com>



A

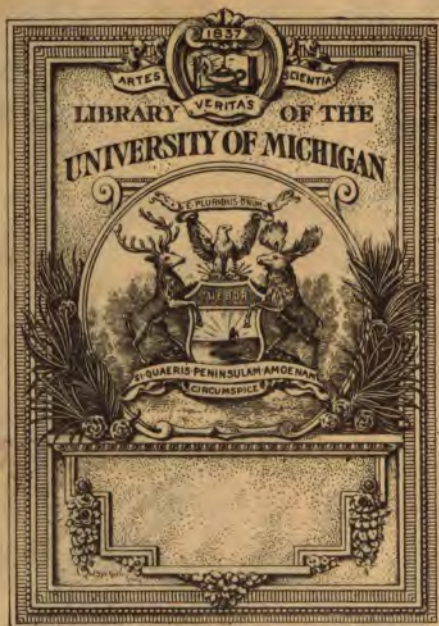
3 9015 00392 776 4

University of Michigan - BUHR



THE GIFT OF
Mrs. Geo. S. Morris

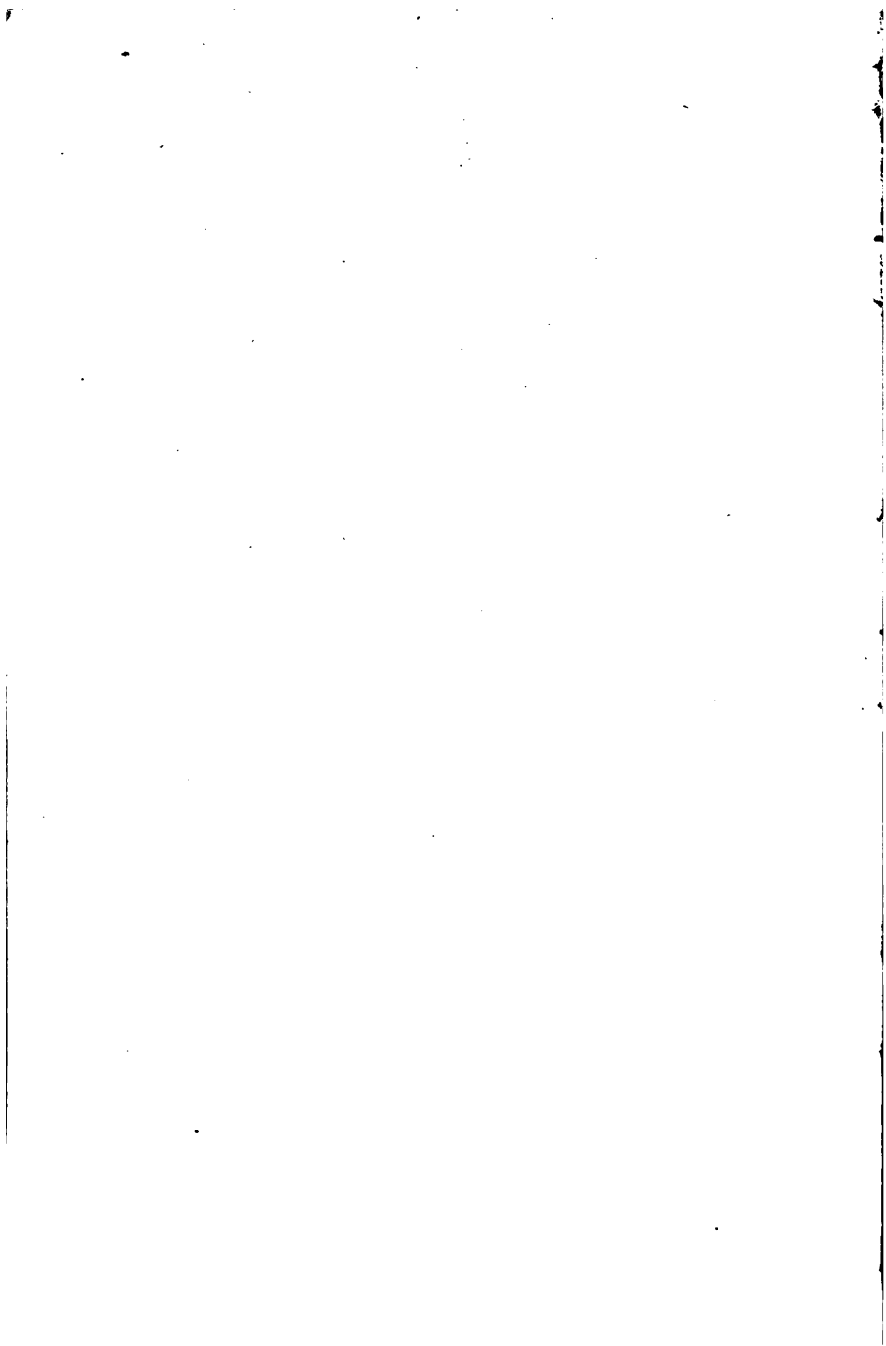




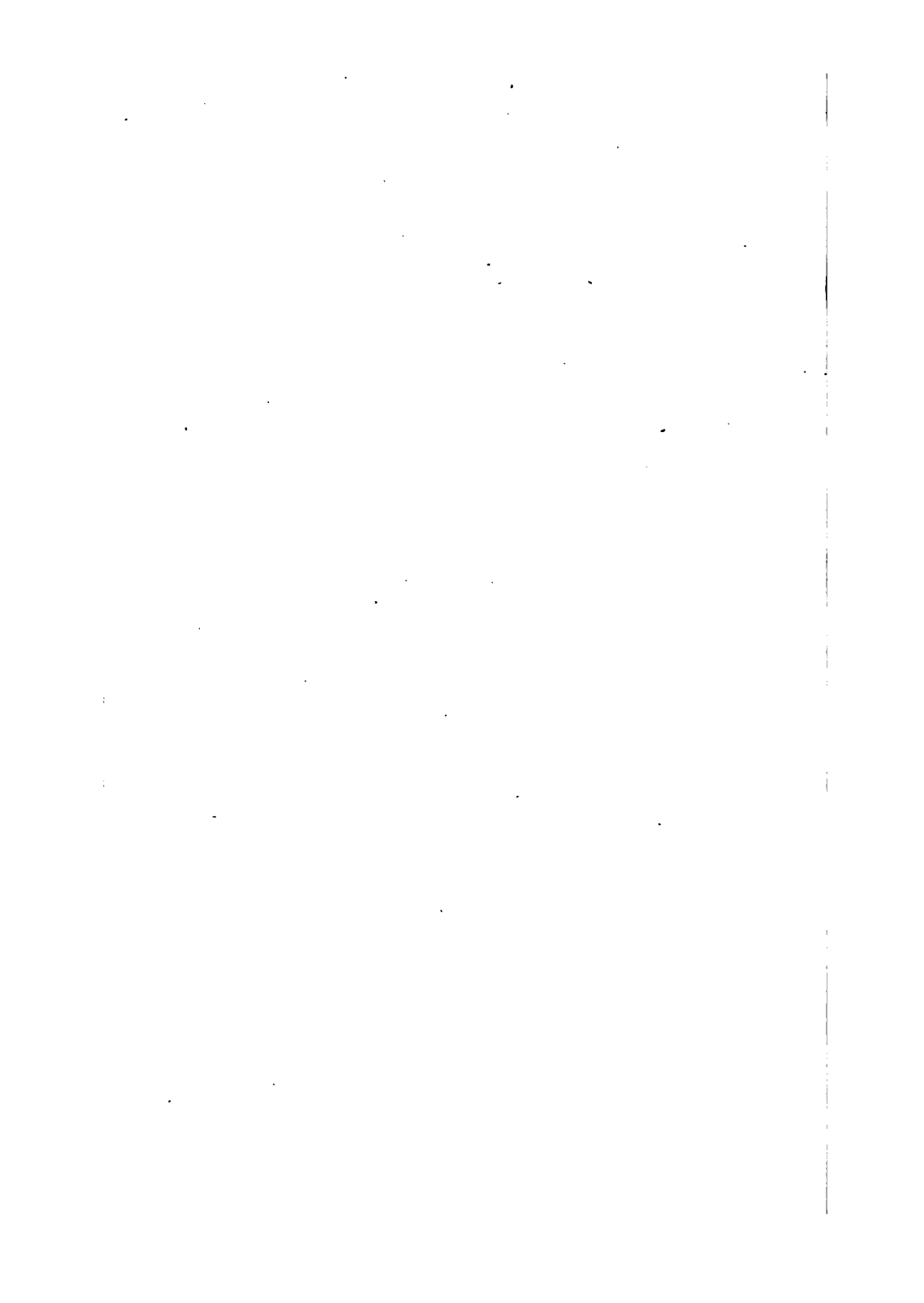
THE GIFT OF

Mrs. Geo. S. Morris.



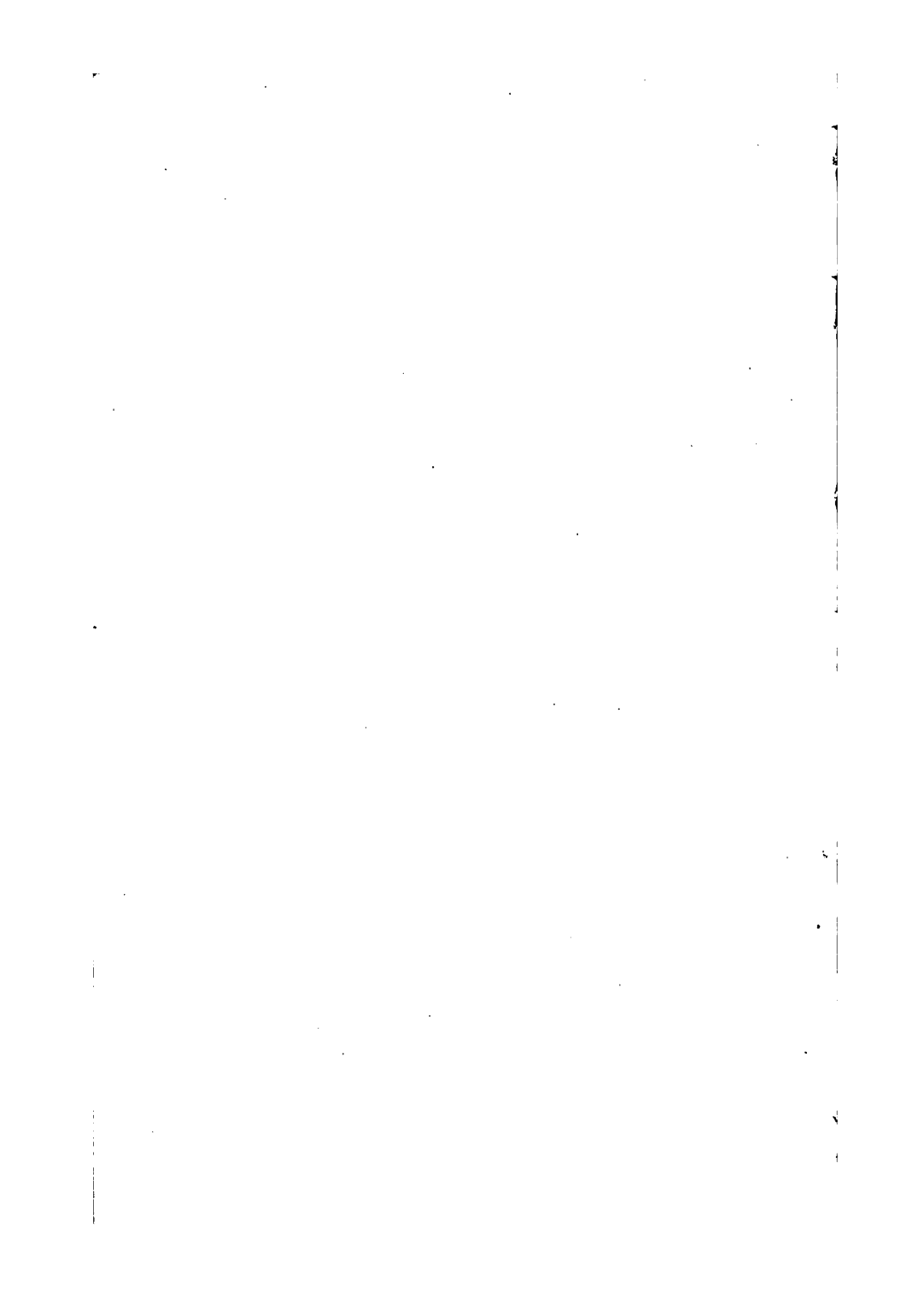


BH
204
.P83



Che cos'è il bello ?





MANFREDI PORENA

Che cos'è il bello?

SCHEMA D'UN'ESTETICA PSICOLOGICA

Libro primo - *Gli elementi del bello in generale.*

Libro secondo - *Gli elementi del bello nelle principali arti (Pittura, Scultura, Recitazione, Architettura, Musica, Arte letteraria).*

Appendice - *Le teorie estetiche di Benedetto Croce.*



ULRICO HOEPLI

EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA

MILANO

1905

PROPRIETÀ LETTERARIA

Milano, 1905 - Tipografia Umberto Allegretti, Via Orti.

AI LETTORI.

Presento il mio volume come uno schema d'estetica, perchè voglio che s'intenda fin dal titolo non esser mia pretesa d'aver dato fondo a tutta la scienza del bello in ogni sua parte. Vi sono scrittori che sogliono considerare il libro che su qualsivoglia materia abbiano pubblicato, come una specie di Corano, fuori del quale non c'è che ripetizione superflua o eretico. dissenso. Non io appartengo a questa sorta di musulmani del pensiero. E se, com'è naturale che sia, non ammetterei la verità di leggi generali del bello diverse da quelle che io credo le vere, ritengo però che oltre ai principii teorici da me fissati si possa fare buonissima e sanissima estetica, sia particolareggiando meglio tali principii, sia cercandone la riprova e l'applicazione in questo o quell'obbietto di considerazione concreta. Dovunque il fine della speculazione è il bello, io credo che si resti sul terreno dell'estetica. Chimico è colui che analizza un sale non meno di chi studia le leggi generali della costituzione dei corpi: del pari è esteta chi ricerca le ragioni per cui è bella un'opera d'arte o un prodotto di natura, non meno di chi pone i principii fondamentali astratti del fatto estetico. Mi

guarderei bene, dunque, dal contemplare con disprezzo le questioni importantissime che possono agitarsi sui limiti che intercedono fra le varie arti, sulle attitudini più proprie di ciascun'arte ad attuare questa o quell'altra forma di bellezza, sullo svolgimento storico delle varie componenti del bello in ciascuna di esse, sui caratteri estetici delle singole produzioni individuali, e così via. Io, volendo dare alla mia trattazione il carattere più astratto, mi sono limitato alla ricerca degli elementi del bello in genere, e anche trattando delle singole arti non sono andato per ciascuna più oltre di questa indagine. Ma tengo a proclamare che la mia astensione non suona condanna, e che di là dai limiti ch'io non ho creduto di varcare, non guardo in cagnesco dei nemici, ma saluto con rispetto altre province della scienza estetica.

• *Un'altra avvertenza, che insieme è una scusa, mi preme di aggiungere. Fissando alcuni concetti nuovi, ho dovuto, a scanso di ambiguità, ricorrere a parole nuove. Posso giurare che il mio senso letterario si è lasciato trascinare a questa coniazione linguistica molto di malavoglia; che mi son domandato talora se facendo dell'estetica in teoria non dessi poi in pratica esempi di antiestetica; che ho cercato di pedanteggiare il più possibile, e di dare ai termini nuovi una tal quale vernice che li facesse rassomigliare quanto più si poteva a quelli già in circolazione. Ma non sempre questa verniciatura mi ha lasciato contento: non so poi se interamente per colpa mia o anche un po' per colpa delle cose. Ne chiedo venia ai lettori, e sarei gratissimo a chi volesse suggerirmi termini diversi da quelli da me trovati, che, eliminando del*

pari ogni possibile equivoco e del pari appropriati al concetto da esprimere, sapessero farlo con maggior garbo e disinvoltura.

Ed ora dovrei aggiungere di quelle tali considerazioni con cui si suol preludere all'opera propria, per ispiegarne le ragioni, per giustificarne l'opportunità, ed anche un pochino per magnificarne la sapienza. Quanto a me, mi sembra che questa parte, piuttosto che all'autore mentre apre il suo libro, spetti al lettore quando lo ha chiuso. E al lettore mi rimetto, non senza per altro una certa speranza che egli, al termine dell'opera, dica suppergiù quello che io qui in principio ho taciuto.

Napoli, giugno 1905.

MANFREDI PORENA.

INDICE

LIBRO PRIMO

GLI ELEMENTI DEL BELLO IN GENERALE.

PARTE PRIMA.

Preliminari.	3
-------------------------------	----------

PARTE SECONDA.

Del bello sensibile.

<i>Capitolo I.</i> — Del bello sensibile in generale . .	19
<i>Capitolo II.</i> — Del bello immediato	23
<i>Capitolo III.</i> — Del bello di rapporto	35
§ I. — Del bello tipico	ivi
§ II. — Del bello finale	66
§ III. — Altre ragioni estetiche di rapporto . .	71

PARTE TERZA.

Dell'espressione.

<i>Capitolo I.</i> — Di un valore estetico interno . .	77
<i>Capitolo II.</i> — Delle forme espressive	81
§ I. — Preliminari.	ivi
§ II. — Delle forme espressive nell'uomo . .	83

§ III. — Delle forme espressive negli animali	105
§ IV. — Delle forme espressive nel mondo inanimato	110
§ V. — Ancora sulla soggettività delle espressioni formali in genere	116
<i>Capitolo III.</i> — Dei fatti espressivi	120
§ I. — Delle azioni espressive	121
§ II. — Delle situazioni espressive	127

PARTE QUARTA.

Del bello interno.	135
<i>Capitolo I.</i> — Del bello interno immediato	136
§ I. — Preliminari	ivi
§ II. — Del bello dinamico	138
§ III. — Del bello simpatico	151
<i>Capitolo II.</i> — Del bello interno di rapporto	167
COROLLARI	173

LIBRO SECONDO.

GLI ELEMENTI DEL BELLO NELLE PRINCIPALI ARTI.

INTRODUZIONE.

Dell'arte in generale	185
---------------------------------	-----

PARTE PRIMA.

Delle arti ideomimetiche.

<i>Capitolo I.</i> — La pittura e la scultura	189
<i>Capitolo II.</i> — La recitazione	215

PARTE SECONDA.

Delle arti libere.

<i>Capitolo I.</i> — L'architettura e le arti decorative .	225
<i>Capitolo II.</i> — La musica	251

PARTE TERZA.

La parola e il pensiero.

<i>Capitolo I.</i> — Della parola in generale	295
<i>Capitolo II.</i> — Della funzione elocutiva	300
§ I. — Preliminari	ivi
§ II. — Il valore estetico di riproduzione nella funzione elocutiva	311
§ III. — Il valore estetico sentimentale della fun- zione elocutiva	331
§ IV. — Altri valori estetici della funzione elo- cutiva	337
<i>Capitolo III.</i> — Il valore estetico della materia del discorso	343
<i>Capitolo IV.</i> — Del traslato	360

COROLLARI.

I. — Le tipificazioni artistiche	373
II. — Il giudizio ingenuo e il giudizio critico . .	377
III. — La subbiettività del gusto artistico . . .	387
IV. — La critica estetica	397

APPENDICE

LE TEORIE ESTETICHE DI BENEDETTO CROCE . . .	405
--	-----

LIBRO PRIMO

GLI ELEMENTI DEL BELLO IN GENERALE.

M. PORENA.

I



PARTE PRIMA.

PRELIMINARI.

Non si può definire un qualunque obbietto⁽¹⁾ se non è prima intuitivamente delimitato l'obbietto stesso da definire. Per definire il circolo bisogna intuitivamente discernere un obbietto che si chiama circolo, da tanti altri cui non si dà questo nome; per definire l'isola bisogna essere in grado di riconoscere intuitivamente ciò che è isola e ciò che non lo è; per definire l'uomo bisogna intuitivamente saper distinguere l'uomo dalla bestia; e così via. Quel che si sottrae a questa regola non è definizione, ma piuttosto denominazione convenzionale d'un concetto. Quando, per esempio, il zoologo definendo il pesce non parte da un'intuizione ben delimitata come tale, ma afferma che « il pesce è quell'animale vertebrato che respira per branchie », egli, in sostanza, non fa che stabilire si debba chiamare pesce l'animale corrispondente al concetto da lui costruito: non concet-

(¹) Adopero in tutto il corso del lavoro la parola *obbietto* a indicare una qualunque entità conoscitiva, distinguendo così da *oggetto*, cui conservo il significato comune di cosa inanimata, in opposizione ad uomo od animale.

tualizza, cioè, un'intuizione, ma battezza un concetto; non definisce, denomina. E al suo enunciato dovrebbero, a rigore, capovolgersi i termini: « quell'animale vertebrato che respira per branchie, si chiami pesce ». Ove si tratti, invece, di definizione vera e propria, al concetto definitore, lo ripetiamo, deve preesistere l'intuizione definienda già in sè distinta. Definire il bello, presuppone quindi l'esistenza bene delimitata d'un obbietto definendo che si dice *il bello*. E che cosa può intuitivamente delimitare, distinguere, individuare tale obbietto? Evidentemente un fatto solo: l'uso linguistico. Si può parlare di un obbietto di conoscenza da definire, che è il bello, solo in quanto esiste un uso linguistico che raggruppa tanti fenomeni diversi sotto la comune denominazione di *belli*. Solo punto di partenza possibile nella definizione del bello è questo: che il bello, in quanto obbietto intuitivo di conoscenza, è ciò che così vien chiamato. In qualunque altro modo si voglia intendere la questione, al posto dell'intuizione si metterebbe un concetto; la cosa da definire si supporrebbe, cioè, già definita, e tutta la trattazione estetica si ridurrebbe a un circolo vizioso.

S'intende che l'uso linguistico va preso in ciò che esso ha di più saldo, di più permanente, di più cosciente, di più universale. Ma esso solo può presentarci il materiale da definire. E noi dichiariamo qui solennemente fin da principio, che per noi va studiato come bello tutto ciò che nell'uso più permanente, cosciente ed universale della nostra lingua (la quale si accorda in ciò con la maggior parte delle lingue colte antiche e moderne) è così chiamato.



Gli obbiettivi di cui può venir predicata la bellezza sono di due specie: oggettivi e soggettivi. Quando si dice « questo cane è bello, questa statua è bella, questo paesaggio è bello », si considera l'obbiettivo di cui si afferma la bellezza come del tutto obbiettivato e distaccato da noi. Ma se, invece, si dice « è bello mangiare con appetito, è bello fare una passeggiata, è bello ricevere una lode », l'obbiettivo del giudizio è, a dir così, soggettivo: è uno stato, un'operazione, una condizione di chi parla. Di questa seconda specie di bello, la radice affatto soggettiva, posta nel piacere del soggetto, è evidente; e l'estetica non se ne occupa. Sua materia è invece la trattazione della bellezza negli obbiettivi oggettivati; e di questa soltanto ci occuperemo anche noi.

« Il bello è quel che piace » dice la coscienza comune anche del bello obbiettivato. — Ed ha torto, dicono molti filosofi, poichè è più che facile, ovvio addirittura, citare una serie, prolungabile all'infinito, di obbiettivi che piacciono, ma non per questo si dicono belli. Piace ciò che è utile, piace ciò che è prezioso, piace ciò che interessa per un fine intellettuale o pratico; eppure non si concederebbe l'epiteto di bello a ciò che piace in tal guisa. Nessuno chiamerebbe bella una pillola di chinino, quantunque possa salvare la vita d'un uomo; nè uno *chèque* di molte migliaia di lire, quantunque possano derivarne tanti comodi e piaceri; nè un dotto chiamerebbe bella una

lapide incisa che gli desse la chiave d'una antica lingua ignota, poniamo dell'etrusco, quantunque tale lapide fosse per lui d'interesse sconfinato. — L'obiezione sarebbe giusta se l'errore contro cui si appunta potesse derivare dalla definizione volgare del bello. Ma questo non è. Rivolghiamoci alla lingua, questo specchio fedele della coscienza, e pensiamo se mai nessuno direbbe: « il chinino mi piace, questo *chèque* mi piace, questa lapide mi piace ». Si direbbe bensì: « mi piace di avere il chinino per salvarmi la vita; mi piace di possedere lo *chèque* per convertirlo in danari sonanti e in piaceri; mi piace di studiare questo marmo per recare un contributo prezioso alla scienza ». Ma il *mi piace* si riferirebbe, e si riferisce sempre in casi simili, a uno stato, una condizione, un'operazione del soggetto, che per il soggetto stesso riesca piacevole; non all'oggetto in sè considerato, in quanto puramente contemplato. Siamo, insomma, a quelle forme tutte soggettive di bellezza di cui abbiamo fatto cenno poc'anzi. Ove si tratti, invece, di un obbietto tutto obbiettivo, quando la lingua afferma che esso *piace*, intende accennare a un pregio che non è nè l'utilità, nè il valore economico, nè l'interesse scientifico, nè altra cosa simile; bensì a una qualità della cosa che suscita l'approvazione, il consenso, il piacere, solo coll'essere appresa dalla coscienza. L'obbietto *piace* quando il piacere si esaurisca nel mero fatto conoscitivo, contemplativo.

Per questo rispetto adunque la volgare definizione « essere il bello ciò che piace » resta inattaccabile, chè l'utile, il prezioso e via via, vengono anche per essa esclusi dal dominio del bello.

Un altro difetto di cui si accusa la definizione è il seguente. L'obbietto può constare d'un elemento sensibile e d'un elemento interno, invisibile. Prendiamo, come esempio tipico, l'uomo. D'un uomo può dirsi che *piace* l'indole, il carattere, l'ingegno, ma non per questo si dirà che quell'uomo sia bello. Giustissimo; sennonchè anche qui la definizione non pecca affatto. Se io per lodare l'ingegno o l'animo di qualcuno dico che « il tale mi piace », lo dico solo allora quando non possa cadere il minimo dubbio ch'io intenda parlare appunto del morale o dell'intelletto di quell'uomo, quando *il tale* suona precisamente « il carattere o l'ingegno di quel tale »: quando, cioè, potrei benissimo dire che egli ha un *bell'*ingegno, o un *bel* carattere, o una *bell'*anima, e via dicendo. Gli è, insomma, che un ingegno, un carattere, un'anima che piacciono, si dicono *belli* ⁽¹⁾. E se non si dice *un bell'uomo* di chi possieda questa specie di bellezza, è solo perchè la bellezza interna si scambierebbe con la bellezza fisica; e questa riferendosi alla parte più visibile, più appariscente, più permanente dell'individuo, è quella che tiene il primo posto nella prospettiva comune, e a cui, quindi, si riferisce spontaneamente la bellezza quando si dice *un bell'uomo*. Proprio come, a caso vergine, le parole *quell'uomo mi piace*, s'intendono *mi piace fisicamente*. Ma tutto ciò non significa che quell'invisibile di cui si dice che piace non sia anch'esso un bello.

(1) C'è bisogno di ricorrere per autorità o per ricordo alle tante *anime belle* del Canzoniere petrarchesco?

Contro la volgare sentenza « che il bello è quel che piace », resta solo che il *piace* ha un'applicazione che non coincide con quella di *bello*, in quanto la piacevolezza si predica anche dei sapori, degli odori e dei contatti, cui invece la lingua non concede la qualifica di belli. Avremmo dunque che il bello è quel che piace, esclusione fatta però di quel che piace al gusto, all'odorato e al tatto ⁽¹⁾. Vediamo se la distinzione abbia un fondamento legittimo, che la coscienza rispecchi, sia pure inconsapevolmente, nella lingua, attribuendo o negando l'epiteto di bello ⁽²⁾.

Molte discriminanti si arrecano dagli psicologi fra i cosiddetti sensi superiori (vista e udito) e gl'inferiori. Si dice, p. es., che i superiori non sono sensi

⁽¹⁾ Non parlo del senso muscolare (salvochè non dia percezioni obbiettive di forma) e del senso organico, che danno forme di bellezza soggettiva: un bello, cioè, che vien predicato di stati, operazioni, condizioni del soggetto. Come quando si dice « è bello sentirsi forti, è bello star bene in salute, è bello far la ginnastica » ecc. Soltanto, o quasi soltanto, il senso muscolare dell'occhio dà ordinariamente, normalmente, contenuti obbiettivi di forma. Ma tale contenuto si fonde in tutto con quello dato dal puro senso visivo, nè è possibile discernere ciò che nell'immagine ottica sia precisamente dovuto all'uno ovvero all'altro. In quanto il senso muscolare ha tale funzione si aggrega dunque ai sensi superiori; in quanto il suo contenuto è indiscernibile da quello ottico lo comprendiamo col contenuto puramente visivo in un'unica denominazione, e, si noti bene, ne tratteremo sempre come d'un fatto unico.

⁽²⁾ Cfr. WUNDT, *Éléments de psychologie physiologique*, Paris, Alcan, 1886, p. 540-41; BRAV, *Du beau*, Paris, Alcan, 1902, nel capitolo *Des sens esthétiques*.

di contatto e gl'inferiori invece sì, poichè richiedono il contatto dell'organo stimolato con l'oggetto stimolante. Ma, in primo luogo, la differenza non parrebbe importare una distinzione così spiccata qual è quella che l'anima pone fra il piacevole bello e il piacevole non bello. In secondo luogo, che l'odorato sia un senso di contatto lo ha verificato la scienza moderna; ma la coscienza comune tra l'odore che emana da una rosa e la luce che irradia da una fiamma non fa distinzione alcuna, e reputa ambedue sensazioni a distanza.

Si dice anche che i sensi superiori sono rappresentativi di sentimenti assai più che gl'inferiori. Ed è vero, ma solo in linea generale. Dubitiamo assai, infatti, che un puro colore o un puro suono possano avere un'efficacia di espressione sentimentale più forte che certi odori (p. es. l'incenso) e certe forme di contatto (p. es. il vellutato). E d'altra parte noi possiamo dir *bello* un colore od un suono, in quanto meri fatti sensibili, prescindendo assolutamente dalle loro qualità espressive.

Si dice ancora che i sensi superiori danno un contenuto ordinabile in forme nello spazio o nel tempo, mentre il contenuto dei sensi inferiori non lo è nient'affatto o infinitamente di meno. Ma vorremmo sapere dove sia l'ordinamento spaziale d'un colore o quello temporale d'una nota semplice; i quali, pure, noi possiamo dir *belli*. Giacchè se è vero che nè il colore può concepirsi separato da una forma spaziale, nè la nota da una durata, è pur vero che, giudicando belli quel colore o quella nota, noi astragghiamo totalmente dagli elementi spazio e tempo; giudichiamo,

cioè, bello un contenuto non meno *informe* che un sapore o un odore ⁽¹⁾.

Una vera, precisa distinzione fra i due gruppi di sensi, e, più spiccatamente, fra vista e udito da una parte, odorato e gusto dall'altra, è invece questa. Il contenuto dei due sensi inferiori è appreso come una modificazione subbiettiva di parti del nostro corpo, ed è obbiettivamente irrepresentabile. Non possiamo rappresentarci un odore che come quel certo stato delle mucose nasali, nè un sapore altro che come quella certa condizione delle papille gustative ⁽²⁾. In-

⁽¹⁾ Il LIPPS (*Grundlegung der Aesthetik*, Hamburg, Voss, 1903; p. 425 segg.) sostiene che nella percezione d'un semplice colore, se è elementare il contenuto della sensazione, è però composto il processo psicologico subbiettivo che ad essa corrisponde, e il colore è detto *bello* quando in tale processo si trovi l'elemento formale dell'unità nella varietà. Ma di ciò si vorrebbe una dimostrazione; eppoi, se trasportiamo l'elemento formale dall'oggetto nel soggetto, non siamo assolutamente più padroni di parlare di contenuti informi degli altri sensi, e dobbiamo ammettere una forma per gli odori, pei sapori e via dicendo. Meglio lo Hartmann, quando considera la sensazione del colore come sensazione di una *forma incosciente*. Ma anche questi ammette che a fondamento d'una distinzione cosciente possa stare un fatto che alla coscienza si sottrae.

⁽²⁾ Herbart riconosceva già perfettamente questo carattere dei sensi inferiori: « Das Angenehm und Unangenehm (cioè il piacere dei sensi medesimi) schreiben wir als ein Gefühl uns selbst zu... Niemand kann den Geruch einer Blume, der eine Empfindung *in ihm* ist, Andern mittheilen, noch darauf als auf ein Object der Betrachtung, hinweisen » (*Sämmtliche Werke*, Leipzig, Voss, 1850; vol. I, p. 127).

vece il contenuto delle sensazioni ottiche ed acustiche è da noi proiettato negli oggetti, appreso come qualcosa di totalmente distaccato da noi, come qualità obbiettiva, come rappresentazione obbiettiva dell'oggetto sensibile. S'intende bene che è una mera illusione. Il colore non esiste che per l'occhio, il suono non esiste che per l'orecchio; e il primo colore e il primo suono furono, in quanto colore e suono, il giorno in cui ci furono un occhio e un orecchio. Ma per la coscienza umana è come se il contenuto della vista e dell'udito fossero fenomeni obbiettivi. Contemplando un colore o ascoltando un suono, noi possiamo perfino dimenticare d'avere occhi ed orecchi: nessuna modificazione speciale è da noi necessariamente avvertita in questi organi più che nel resto del corpo; l'oggetto sensibile sembra penetrare nella coscienza senza l'intermediario corporeo, come se avvenisse una trasfusione spirituale in noi delle sue qualità sensibili.

Vero è che l'irrappresentabilità obbiettiva del contenuto dei sensi inferiori non toglie che noi obbiettiviamo totalmente il loro pregio, cioè la causa del piacere, e la pensiamo, pur senza poterla rappresentare, tutta quanta nell'obbietto. Diciamo infatti che un frutto *ci piace*, che un odore *ci piace*; mentre non diciamo così dell'obbietto utile, interessante, o dotato di qualunque altra qualità che dia luogo soltanto alla forma del bello soggettiva. Ma è pur vero che *pensare* la causa del buon sapore e del buon odore come pregio obbiettivo, senza per altro poterla obbiettivamente *rappresentare*, costituisce una differenza notevole tra il contenuto dei due sensi in-

feriori e quello dei due superiori. E questa differenza dà luogo ad un'altra, forse ancora più notevole. Nei sensi superiori, ove le qualità sensibili piacciono o dispiacciono, il piacere non è menomamente avvertito nell'organo speciale del senso corrispondente. Si dice di solito *piacere dell'occhio* o *dell'orecchio*, per intendere « piacere procurato dalle qualità visibili o udibili dell'oggetto ». Ma in realtà, avanti allo spettacolo della più bella combinazione di colori non è possibile avvertire il minimo godimento fisico dell'occhio, come nell'audizione della più soave melodia non è chi possa notare il più piccolo godimento fisico dell'orecchio: sentire, insomma, nell'occhio e nell'orecchio qualcosa che somigli al gaudio del palato a contatto d'un buon cibo, o del naso a contatto d'un buon odore. Il godimento è fisicamente illocalizzabile; è godimento dell'anima, è consenso, approvazione accompagnata da piacere che l'anima dà a una qualità dell'oggetto, obbiettivamente in esso rappresentata. Piacere dell'anima privo di tono sensorio, come quello che accompagna l'approvazione rivolta a un pregio interno, non sensibile: alla bontà, all'intelligenza, o simile. Tanto è ciò vero, che il bello ottico o acustico può essere benissimo accompagnato dal dispiacere sensorio dell'occhio o dell'orecchio. Avanti a una luminaria l'occhio può restare abbagliato e chiudersi spontaneamente, mentre la bocca dichiara lo spettacolo bellissimo. Non c'è forse cosa che nella poesia d'ogni tempo e d'ogni luogo sia chiamata bella più ripetutamente del sole: che pure nessun occhio umano ha mai potuto fissare senza una vivissima pena fisica. Gli è che del bello

giudica l'anima. Se quanto a lei piace non piace agli organi speciali del senso, peggio per loro. Non son essi che debbono giudicare: il bello deve piacere all'anima.

Diciamo *anima*; ma, s'intende bene, senza voler dare alla parola alcun senso di affermazione metafisica. Per piacere dell'anima intendiamo, sia detto una volta per sempre, nient'altro che « piacere fisicamente illocalizzabile, sia come piacere concentrato in alcuni organi speciali, sia come piacere fisico diffuso ».

Rispetto alla discriminazione da noi posta fra sensi superiori e inferiori, il tatto rappresenta un grado intermedio. Che se in massima parte esso, come i sensi inferiori, dà sensazioni fisicamente localizzabili, e rappresentate soggettivamente come modificazioni dello stato de' nostri organi, si comporta invece come i superiori in quanto possa obbiettivarsi in rappresentazioni di forma: alla quale obbiettivazione, per altro, concorre grandemente la traduzione ottica che noi facciamo del contenuto tattile. Certo è che, all'ingrosso, si può considerare il tatto come senso inferiore piuttosto che superiore; e la lingua non chiama belli gli oggetti perchè piacciono al tatto, salvochè non dica, nell'uso più familiare, in unione a un aggettivo determinante, « bello liscio, bello morbido » ecc.

Riassumendo e concludendo: quando la lingua accorda l'epiteto di *bello* al contenuto sensibile di certi sensi e lo nega a quello di certi altri, dà la sua sanzione a una differenza psicologica abbastanza profonda. Una cosa, per altro, ci teniamo ad affermare qui solennemente. Seguendo un così legittimo uso linguistico, noi escludiamo dal dominio della bellezza quanto

piace in modo puramente sensorio, fisico, ai sensi inferiori. Ma non intendiamo con ciò di elevare tra il piacevole bello e il piacevole non bello una barriera assolutamente insormontabile. Che un'affinità ci sia, basterebbe a provarlo il fatto che in molte lingue o dialetti il *bello* si estende, poniamo, ai cibi. Un Napoletano non esita a dir *bello* un piatto di maccheroni, in quanto buono; e un Tedesco potrebbe dir di esso: *es schmeckt schön*. E dove quel che si giudica favorevolmente non è l'obbietto totalmente obbiettivato, ma uno stato o un'attività nostra, dove insomma si tratti di quelle che già abbiamo chiamato le forme soggettive del bello, parlando alla buona, noi attribuiamo linguisticamente la bellezza così al piacevole fisico come al piacevole psichico. E diciamo che quando si è stanchi è *bello* sdraiarsi sur una poltrona, o che quando si ha caldo è *bello* fare un bagno, proprio come diremmo che è *bello* fare un viaggio, o ricevere una lode, o che so io.

D'altra parte non crediamo giusta la larghezza di chi, dal riconoscere tali affinità tra piacere fisico e piacere psichico, è tratto a estendere il dominio dell'estetica obbiettiva anche agli oggetti che producono quello ⁽¹⁾. Questa larghezza è, è vero, spiegabile con

(1) Vedi, p. es., il MANTEGAZZA (*Fisiologia del piacere*, passim), e il PILO (*Estetica*, Milano, Hoepli, 1905). Il GUYAU (*Problèmes d'esthétique contemporaine*, Paris, Alcan, 1902) considera anch'egli tutti i piaceri sensoriali come fonti di bello (p. 61); ma poco dopo (p. 77) afferma che il bello è il piacere che affetta tutt'insieme la sensibilità, l'intelligenza e la volontà, e che « un plaisir qui, par hypothèse, serait ou purement sensuel ou purement intellectuel, ou

la falsa considerazione dominante, che fa del contenuto sensibile ottico e acustico un piacere sensoriale dell'occhio e dell'orecchio: chè, da tale punto di vista, porre una divisione tra contenuto dei sensi inferiori e contenuto dei superiori, si ridurrebbe a un mero arbitrio. Ma noi che abbiamo assodata la qualità spirituale del piacere ottico e acustico, ci atteniamo all'esclusione consueta. Giacchè per quante affinità fisiologiche possano riconoscersi tra piacere fisico e piacere spirituale, sarebbe ingiusto parlare del bello, che in ultima analisi è un fatto di coscienza, con criterio puramente naturalistico. Nell'intimo del fatto di coscienza non c'è fisiologia che penetri, e dove l'anima (chechè essa poi sia) in materia di casa sua fa distinzioni, non può la fisiologia violare il suo domicilio e far confusioni.

Del resto la divergenza fra chi estende la sfera estetica agli oggetti piacevoli fisicamente, e chi invece ne li esclude, se in astratto appare sostanziale, praticamente, in quanto si rifletta nella trattazione e nella ricerca, importa ben poco. Posto che debbano comprendersi nel dominio dell'estetica gli obbiettivi che piacciono fisicamente, ogni ricerca puramente psicologica sulle condizioni obbiettive di tale specie

dû à un simple exercice de la volonté, ne pourrait acquérir le caractère esthétique. Seulement, disons-le vite, il n'est pas de plaisir si exclusif, surtout parmi les plaisirs supérieurs, comme ceux de l'intelligence ». È insomma una posizione intermedia, che teoricamente esclude dal dominio del bello il piacere soltanto sensorio, praticamente vi accoglie tante forme di piacere sensorio che altri respingerebbe.

di bellezza è impossibile. Detto che l'oggetto è bello quando piace al gusto o all'odorato o al tatto, è detto quanto umanamente è possibile di dire. Chi volesse investigare psicologicamente le cause per cui un piatto o un profumo piacciono, sarebbe un pazzo; purchè non si mettesse a intraprendere una ricerca fisiologica.

Quanto a noi, lo ripeto, accettiamo la distinzione che la coscienza comune ha consacrato nel linguaggio, e chiamiamo bello *l'obbietto che piace all'anima*. E volendo meglio rilevare il fatto che per chiamare bello un obbietto, le cause del piacere debbono, sia pure illusoriamente, apparirci tutte quante in esso, come pregio obbiettivo (ed è per questo che non chiamiamo bello ciò che è utile, prezioso, interessante...), potremmo definire il bello *ciò che piace all'anima come pregio obbiettivo*.

Questa definizione conviene in tutto anche al bello non sensibile o bello interno: quello, cioè, dei sentimenti, del carattere morale e via via. Che, infatti, tale specie di bellezza piaccia direttamente all'animo, è cosa tanto evidente che non fa mestieri d'insistervi: nessuno ha mai necessariamente sentito piacere fisico, diffuso o localizzato in una parte del corpo, allo spettacolo d'un'azione eroica, alla manifestazione che altri faccia di bei sentimenti. Chè anzi talvolta l'ammirazione commossa per tale genere di bellezza può perfino accompagnarsi al malessere fisico. Quanto poi al secondo punto della definizione, è pure evidentissimo che alle qualità interne noi attribuiamo la bellezza solo quando ciò che di esse ci piace è un pregio tutto obbiettivo. Il generale a cui la spia nemica riveli un piano di battaglia dei suoi, è feli-

cissimo di tale fatto, ma non lo chiama certo una bella azione. Viceversa uno scolare può esser trafitto d'una-riprovazione, ma non trovare niente brutto l'atto del professore che lo ha riprovato. Gli è che noi chiamiamo gli atti o le qualità morali belle o brutte solo allorquando, prescindendo da ogni ragione soggettiva, noi le troviamo oggettivamente spiacevoli, per pregi o difetti oggettivamente in esse rappresentati.

Così il bello sensibile come il non sensibile ci par dunque che rientrino in tutto nella definizione che *il bello è ciò che piace all'anima come pregio obbiettivo*. Ricercare che cosa sia il bello, è dunque ricercare che sorta di qualità obbiettive degli obbietti sensibili e non sensibili l'anima consideri come pregi: ossia, poi, le piacciono. Cominciamo l'analisi dagli obbietti sensibili: che, secondo il già detto, possono esser belli in quanto contenuto ottico e in quanto contenuto acustico.

PARTE SECONDA.

DEL BELLO SENSIBILE

CAPITOLO I.

DEL BELLO SENSIBILE IN GENERALE.

Il consenso dell'anima all'obbietto ed il conseguente piacere estetico, può aver luogo in due modi. L'obbietto può essere giudicato in sè e per sè, immediatamente, assolutamente, a prescindere dal rapporto con altre rappresentazioni: come è quando giudichiamo un colore in quanto mero colore, un suono in quanto mero suono. Ma l'obbietto può invece esser riportato a un concetto, e suscitare così nella coscienza un'altra rappresentazione, ed esser giudicato nel suo rapporto con questa: com'è quando giudichiamo della bellezza d'un volto umano. La forma e i colori percepiti son allora da noi giudicati in quanto forme e colori umani, in quanto cioè la coscienza li confronta con le pretensioni e aspettative che sono in essa circa le forme umane. Nel primo caso il giudizio estetico nasce da un rapporto immediato fra l'obbietto e le forme soggettive della coscienza; nel secondo caso quel che la coscienza giudica è già un

rapporto fra l'obbietto e una forma obbiettiva presente alla coscienza. Chiameremo il bello della prima specie *bello immediato*, quello dell'altra *bello di rapporto* ⁽¹⁾.

Un possibile malinteso ci preme per altro dilucidar subito. Abbiám detto che il bello immediato piace alla coscienza a prescindere dal rapporto con altre rappresentazioni; ma non intendiamo con ciò di affermare che esso agisca sulla coscienza come se questa fosse vuota di contenuto empirico e percepisce quel certo obbietto come suo primo atto. Chè anzi ogni rappresentazione assume per la coscienza i suoi caratteri peculiari in istretto rapporto con tutto il contenuto empirico della psiche; e uno stesso obbietto può determinare due rappresentazioni diverse in due coscienze di contenuto empirico diverso. Quando io giudico bello un colore — un bel rosso, per esempio — in quanto mero colore, immediatamente, come puro fatto sensibile, a prescindere da ogni concetto, giudico però un fatto di coscienza che è quale io lo provo e trae tutti i suoi caratteri dalle relazioni

⁽¹⁾ Kant aveva riconosciuto fondamentalmente questa verità quando stabiliva due forme di bellezza, da lui chiamate *pulchritudo vaga* e *pulchritudo adhaerens*. Ma non riconosceva in tutto la natura di questa seconda quando la faceva consistere nella rispondenza dell'obbietto al concetto del suo fine: veduta troppo ristretta, che escludeva dalla *pulchritudo adhaerens* tante forme di bello, che, come vedremo, non sono niente affatto finali. Del resto il Kant abbandona la *pulchritudo adhaerens* dopo avervi solo accennato, poichè ad essa non è applicabile il giudizio di gusto puro, a cui è soprattutto rivolta la sua trattazione.

che presenta quel colore con tutti gli altri colori da me percepiti in vita. Un uomo che fin dalla nascita fosse vissuto in mezzo ad oggetti soltanto rossi, di fronte a un oggetto rosso proverebbe un fatto di coscienza tutto diverso dal mio; e, passando al giudizio estetico, mentre io potrei giudicar bello il colore d'un geranio, perchè mi darebbe una percezione cromatica di straordinaria vivezza e limpidezza, quell'uomo non vedrebbe in esso che il colore più comune e più smorto, e non ne proverebbe piacere alcuno. Il rapporto determinante il particolar carattere della rappresentazione può anche aver luogo tra l'oggetto percepito e gli altri oggetti di una categoria a cui l'oggetto stesso si riporti. I colori, per esempio, noi li percepiamo quasi sempre come qualità di oggetti determinati. Orbene, la stessa tinta può sembrarci bella e vivace se è d'un oggetto in cui essa abbia un *di più* di vivacità e limpidezza di quel che gli oggetti della stessa categoria sogliono avere; smorta e non bella se di un oggetto in cui essa rappresenti un *di meno*. Quello stesso vermiglio che ci par vivace sulle labbra d'una persona, ci sembrerebbe smorto come colore d'un geranio. E ciò, si noti, come puro colore: non solo, cioè, diremmo *labbra accese* e *geranio pallido*, ma *colore acceso* e *colore pallido*, chè la stessa tinta obbiettiva ci darebbe due impressioni sensibili soggettive diverse. Proprio così, e ne ho fatto esperienza io stesso, il medesimo vino, bevuto in un bicchiere da vino e in un bicchierino da rosolio, sembra avere la prima volta un sapore, la seconda uno tutto diverso, assai più dilavato. E, tornando ai colori, lo stesso azzurro che pare stupendo nell'iride

d'un occhio, sembrerebbe smorto e opaco come colore d'uno zaffiro. Questa è la ragione per cui il fanciullo che possieda per la prima volta dei colori e si metta a colorire un paesaggio o una figura umana, crede di poter trasportare impunemente sul disegno i colori puri della sua tavolozza, e mette il più bel rosso al posto delle labbra, il più bel giallo oro nei capelli, il verde smeraldo negli alberi, e così via. Ma è come se i colori, trasportati sul disegno, gli si accendessero stranamente d'una nuova vivacità, e la sua pittura ei la vede riuscire tutta diversa dal vero. Il fenomeno, in proporzioni più discrete, capita un po' sempre a chi iniziï anche seriamente e in età più provetta gli studi di pittura. Gli è che appunto noi appercepiamo certi colori del corpo umano e degli oggetti naturali come se fossero di ugual vivezza dei colori puri, mentre, obbiettivamente, ne sono ben lontani.

Insomma, è indubitato che la rappresentazione d'un obbietto qualunque è sempre condizionata dalla preparazione empirica della coscienza, non è niente affatto un assoluto, e si determina così o così solo in rapporto ad altre rappresentazioni. Solo che, ove si tratti di giudizio estetico immediato, questi rapporti determinano il fatto di coscienza così o così: ma una volta che l'obbietto è percepito in quel certo modo, il consenso o dissenso è dato a questa rappresentazione in sé considerata, senza metterla in ulteriori rapporti con un'altra. Invece nel giudizio estetico di rapporto, il rapporto con un'altra rappresentazione segue anche la percezione, e il consenso o dissenso nasce appunto dalla forma di questo rapporto.

CAPITOLO II.

DEL BELLO IMMEDIATO.

Che un piacere estetico immediatamente suscitato dalla contemplazione di certi obbietti sensibili, realmente abbia luogo, non può dubitarsene. Chi gode a vedere un fuoco di bengala, prova un diletto che non è meno immediato e psichicamente inanalizzabile del piacere fisico prodotto da un buon cibo o da un soave profumo. E d'altra parte una prova di tale immediatezza è il fatto che la tendenza verso certi colori e certi suoni e certe forme, è delle prime a comparire nei bambini, ed è caratteristica in generale delle forme più primitive di psicologia: quali nei popoli barbari e nei ceti inferiori della società, d'ogni tempo e d'ogni luogo.

L'aspetto più elementare di questo genere di bellezza è quello dei singoli suoni, dei singoli colori e della luce. La luce, salvo forse il fenomeno speciale del *brillante*, non ha distinzioni qualitative. È un elemento graduato per quantità; e in generale, rispetto alle ragioni di bello immediato, piace in ragione diretta della sua vivezza. Del resto essa è strettamente connessa al fenomeno cromatico, e praticamente il giudizio estetico sulla qualità cromatica dell'obbietto implica quasi sempre anche il giudizio della sua luminosità.

A quali colori e a quali suoni sia comunemente riconosciuto il carattere di bellezza immediata, è una ricerca vana per l'estetica, o almeno per un'estetica generale. Riconosciuto il fatto psicologico che un colore può piacere per sè, un suono può piacere per sè, il suo compito è finito. Solo la fisiologia potrà addentrarsi meglio nel fenomeno, e fare un passo più oltre riconoscendo a quali condizioni obbiettive dello stimolo corrisponda il piacere.

Anche la coesistenza di più colori e gli aggruppamenti di suoni, o contemporanei nell'armonia, o successivi nella melodia, è fuor di dubbio che diano luogo ad un bello immediato. Quando in presenza d'un oggetto multicolore, astraendo dal concreto la pura e semplice policromia, si afferma che quei colori s'accordano bene insieme; o quando, a prescindere dall'espressione d'un motivo musicale e dalla sua figurazione temporale, astraendo cioè dal motivo concreto la sola successione dei suoni, si giudica che quei suoni si legano in una successione intonata, melodica, e questa successione piace: così nel primo come nel secondo caso abbiamo un giudizio immediato, in cui, con tutta l'analisi, non si riesce a trovare per fondamento un rapporto qualsiasi con altra rappresentazione sensibile. Del resto abbiamo anche qui un riscontro nella psicologia primitiva così ontogenetica come filogenetica, e perfino nella psicologia animale ⁽¹⁾. Nelle quali troviamo un piacere spontaneo, immediato, per certe giustaposizioni di

(1) Cfr. Bray, op. cit., p. 233 segg.

colori e certe coesistenze armoniche o successioni melodiche di suoni. Che se nel gusto per tali specie di obbietti posson correre notevoli differenze tra il barbaro e l'uomo colto, tra il fanciullo e l'adulto, tra epoca ed epoca della storia umana, ciò indica semplicemente che le condizioni fisiologiche dell'organismo possono mutare con l'educazione, con l'abitudine, coll'esercizio, con l'uso di certi colori o di certi strumenti musicali, e via via. E ciò dirà che non esiste un bello immediato *oggettivo*, bensì un bello immediato relativo alle condizioni dell'individuo. Ma siamo lì: quando quest'individuo, in qualsivoglia condizione di civiltà e di età, trova bella una data composizione di colori o di suoni, ei giudica questo contenuto della coscienza in modo immediato.

Anche nelle forme, così spaziali come temporali, è innegabile l'esistenza d'un bello immediato. Se si presentano a un bambino, pure nei primi mesi della vita, una palla e un sasso informe dello stesso colore, egli tende subito la mano verso la palla. E tra una serie irregolare di colpi e una serie ritmica, egli mostrerà di sorridere e allietarsi assai più per la serie ritmica (').

La regolarità geometrica nelle forme spaziali e il ritmo nei suoni sono adunque elementi di bellezza formale immediata. Il popolo più barbaro, nell'ornamentazione de' suoi arredi domestici, delle sue armi, de' suoi strumenti da lavoro, del suo abbiglia-

(') Il gusto per il ritmo, secondo il Perez, appare già nel primo mese della vita infantile (cfr. PILO, *Psicologia della musica*, Milano, Hoepli, 1904; p. 22).

mento, ove non attinga a motivi vegetali o animali o comunque sia imitativi, ricorre alle forme geometriche; e ne' suoi canti e suoni, qualunque sia la capacità de' suoi organi vocali e gli strumenti più o meno armoniosi che adopera, non manca però mai l'elemento del ritmo.

La regolarità geometrica si può far consistere in quattro elementi fondamentali, or sussistenti separati, or fusi insieme in ornamentazioni complesse. E sono: 1° *Il raccordamento*, cioè la dolce e graduale variazione delle linee o delle superficie, che ha per limite la retta e il piano, in cui la variazione è uguale a zero. 2° *La simmetria*, con la sua forma più elementare di simmetria bilaterale, e tutte le altre forme più ricche, dendridiche, radiali e via via; sia che si tratti di figure a due, sia a tre dimensioni. 3° *Il parallelismo*, sia di rette che di curve. 4° *Il ritmo spaziale*, cioè la ripetizione comunque determinata di spazii uguali; o, in forma più complessa, il ritorno di figure uguali a intervalli uguali.

Non soltanto nelle arti rozze e primitive, ma nelle decorazioni ornamentali di qualunque stile, ove non entri in campo l'imitazione naturalistica, ricorre una o più di queste quattro forme di geometricità. E anche nell'imitazione, soprattutto delle forme vegetali e animali, ha luogo spesso la *stilizzazione*, cioè l'avvicinamento delle forme di natura alle forme geometriche. Per esempio, la palmetta greca è il motivo essenziale d'una foglia di palma reso perfettamente simmetrico rispetto alla verticale; la foglia d'acanto subisce nel capitello corinzio la stessa modificazione; e così questa come quella presentano linee assai più

dolci e geometriche che non i loro modelli in natura. La rosa, divenendo *rosone*, si geometrizza perfettamente con simmetria radiale. Il delfino ornamentale è, per amor della curva geometrica, allontanato tanto dalle sue forme naturali, da esser quasi irriconoscibile. E sono predilette quelle forme di natura già di per sè stesse geometriche, come l'uovo e la conchiglia. Fuori delle derivazioni naturalistiche la geometria impera poi assoluta coi quattro modi sopraccennati. Prendiamo una delle forme architettoniche più semplici: il tempio dorico greco; e vi ritroveremo subito, pur nella sola facciata, tutti e quattro quei modi. Abbiamo infatti la simmetria bilaterale della facciata intera, e la simmetria molteplice delle singole colonne e dei rispettivi capitelli; il parallelismo orizzontale delle modanature nei capitelli e nella trabeazione, quello verticale degli assi delle colonne, dei triglifi e delle loro scanalature; il ritmo spaziale nelle colonne stesse, nelle scanalature delle colonne, nella disposizione dei triglifi, e, in questi, dei solchi e delle gocce. Per tutto poi regna, non c'è bisogno di dirlo, la linea o la superficie geometrica.

Ma anche senza ricorrere alla vera e propria architettura d'arte, le quattro forme fondamentali della regolarità geometrica ci attorniano da ogni parte in tutti i prodotti umani i più lontani dalla pretesa artistica. Le righe stampate di qualunque libro o giornale sono rette parallele e ritmicamente spaziate; i bottoni dei nostri vestiti sono ritmicamente disposti e sono circolari, rigati di solchi concentrici; gli arnesi da tavola e da cucina hanno forme geometriche, i ferri della graticola sono paralleli e disposti con

ritmo spaziale, i buchi della grattugia formano cerchi concentrici o parallelogrammi; a parallelogrammi son fatte le grate delle prigioni, a parallelogrammi quelle dei monasteri; cilindrica è la canna del fucile, cilindrico il lapis dell'artista; tonda è l'ostia con cui il fedele si comunica, tonda quella in cui l'infermo inghiotte la polvere salutare: tanto in ogni aspetto della vita, dal più sacro al più profano, dal più nobile al più volgare, dal più pacifico al più bellicoso, anche senza riguardo all'uso, al fine, alla convenienza, il criterio geometrico si impone come un bisogno estetico spontaneo, originario, immediato dell'umanità.

Il bello elementare qualitativo dei colori, della luce e dei suoni, può fondersi nello stesso obbietto col bello formale. E si hanno allora gli esempi più spiccati e complessi di bello immediato. Nel regno dei suoni abbiamo la musica, in quanto piaccia a prescindere dall'espressione dei sentimenti. Nel regno della vista abbiamo le immagini del caleidoscopio; i pavimenti e le carte da parato, i tappeti, le stoffe, ogni volta che si ispirino alla decorazione geometrica (p. es. i tappeti persiani); le luminarie, quando non riproducano col disegno qualcosa di reale. Naturalmente un bello immediato misto con altre forme di bellezza possiamo averlo e lo abbiamo in infiniti altri obbetti; ma abbiamo citato esempi di bello immediato puro, o più puro.



Gli obbietti immediatamente belli sotto il rispetto ottico e acustico, rappresentano il sommo d'una scala estetica, da cui si va a poco a poco degradando verso il non bello, l'indifferente. La maggior parte delle immagini ottiche o acustiche che ci colpiscono nella vita comune, sono per noi — sotto il rispetto della forma, del colore, della luminosità, del suono, considerati in modo immediato — esteticamente neutre. Una pietra qualunque, informe e grigia, non è nè bella nè brutta; il suono che produce una carrozza per la strada non è nè bello nè brutto; e così si potrebbe dire di mille altre forme e colori e suoni che ci sono continuamente a portata d'occhio e d'orecchio: sono forme e colori e suoni senza regolarità, senza vivacità, senza limpidezza, ma non per questo producono in noi un sentimento positivamente spiacevole (¹). È il non bello, non già il brutto: il che proviene dal fatto che il nostro organismo si è perfettamente adattato a tali immagini, e lo stato sentimentale da esse suscitato è affatto neutro. La scala estetica del valore immediato, in linea generale, sale insomma dal non bello al bello, si estende solo nel campo positivo. Ma subordinatamente a questa graduatoria estetica generale, si stabiliscono tante graduatorie speciali tra le qualità ottiche o acustiche

(¹) Non accenno ai suoni laceranti e alle luci abbaglianti, per cui il dispiacere è *fisicamente localizzato*, cioè non propriamente estetico.

di certe classi di obbietti. Per esempio, il colore del papavero nella graduatoria generale è, riguardo al criterio immediato, un bell'obbietto. Ma i colori dei singoli individui papaveri possono presentare tutta una scala di vivacità, con una media normale, un di più e un di meno. Ora, questa media normale che noi ci aspettiamo dal colore del papavero può influire sulla rappresentazione del colore individuale, e darci anche una sensazione di carattere esteticamente negativo rispetto alla categoria, ove il colore dell'individuo sia un *meno* di vivacità rispetto alla media; come ci dà una sensazione di carattere esteticamente positivo rispetto alla categoria, solo allorquando il colore dell'individuo sia invece un *di più*. In queste graduatorie subordinate di classi, si ha dunque una scala estetica che va dal negativo al positivo. Perciò è che noi diciamo *brutto* il colore eccessivamente slavato d'un volto umano, *brutto* il suono un po' scordato d'uno strumento musicale. Non è già che noi troveremmo brutti quello stesso colore o quello stesso suono in qualunque obbietto. Ma, percepiti in connessione con obbietti il cui colore o il cui suono suol essere più bello, essi ci danno, rispetto alla graduatoria specifica, una sensazione estetica negativa ⁽¹⁾.

(¹) Si guardi di non confondere questo valore estetico negativo con quello di rapporto, che vedremo nel capitolo seguente. Quello di cui ora abbiamo accennato non nasce, come l'altro, dalla pretesa insoddisfatta di trovare certe qualità fisiche; bensì da un semplice confronto di qualità men belle a qualità più belle, che fa trovare esteticamente negative le prime. Solo che i due valori estetici negativi si confondono quando il termine di confronto è anche tipo

Come viceversa potremmo dir *bello* il colore d'un volto umano e il suono d'una voce umana, che troveremmo brutti per slavatura o poca sonorità in un fiore o in uno strumento musicale.

Naturalmente l'effetto estetico complessivo delle qualità sensibili d'un obbietto il quale, oltre che nella graduatoria estetica generale, entri in una di queste graduatorie subordinate, risulta da una ragion composta delle due. Il colore d'un papavero che rappresenti la giusta vivacità media del colore dei papaveri, rispetto alla graduatoria subordinata è neutrale. Ma ciò non toglie che abbia luogo anche una considerazione generica, e che un papavero di tinta media non dia, nel complesso, l'impressione d'un bel colore. Certo è però che, a parità di colore, fra un papavero di tinta media e un pesce da giardino di uguale tinta, parrebbe più vivace, e quindi più bello, il colore del pesce, perchè assommerebbe in sè ragioni estetiche positive e rispetto alla graduatoria generale e rispetto alla graduatoria subordinata: chè avrebbe un colore eccezionalmente bello fra i pesci di giardino. Per citare un caso frequente, a tutti è accaduto, talvolta, di scorgere tra le foglie d'una siepe una macchia di colore vivacissimo, e di ammirarla come un fiore di tinta stupenda. Ma quando, appressandosi, si è visto che quella macchia era un brandello di stoffa o di carta, ogni ammirazione è svanita. Perchè? Perchè quella tinta, eccezionale in un fiore, è ordinaria nelle stoffe e nelle carte dipinte.

estetico di rapporto. Ma tutto ciò potrà chiarirsi meglio in seguito: per ora sarebbe prematuro insistervi oltre.



Il bello immediato non è predicabile come bello in modo assolutamente obbiettivo. Con una tal quale obbiettività apparente, che poi, in sostanza, è tutta relativa, si può dire oggettivamente bello ciò che è detto bello dal gusto d'una maggioranza dell'umanità. Che il rosso sia più bello del grigio, e una figura geometrica più bella d'una forma irregolare, può dirsi solo in quanto la generalità degli uomini mostra tale preferenza. Ma se a un individuo piace più il grigio che il rosso e la figura irregolare più della geometrica, potrà dirsi ch'egli è un uomo anormale, ma nessuno può negare che per lui le proporzioni del bello fra i due termini di confronto siano realmente invertite, e ch'egli abbia il pieno diritto di chiamare per conto suo « più bello » ciò che il resto dell'umanità chiama « più brutto ». Tanto ciò è vero, che laddove una maggioranza spiccata di gusto non ha luogo, quella sanzione che sembra rendere il bello un che d'obbiettivo non ha luogo neanche essa. E se alla coscienza comune di chi non abbia familiarità col pensiero filosofico appare enorme l'affermazione che il rosso non sia obbiettivamente più bello del grigio, appare invece ragionevolissimo ad ognuno chi affermi non potersi dire se obbiettivamente il rosso sia più bello del verde o del celeste, ed esser tutta questione di gusti. Eppure, se il bello immediato fosse obbiettivo, gli elementi suoi dovrebbero ammettere la valutazione obbiettiva fin nelle minime sfumature, nè ci sarebbe ragione alcuna per-

chè a un certo punto tale obbiettività dovesse scomparire. Nelle quantità matematiche, dove non c'è nulla di soggettivo, l'obbiettività conserva lo stesso rigore così nelle grandi come nelle minime differenze. Che un milione sia più di novecentonovantanovemilano-vecentonovantanove, è così assolutamente vero come che un milione è più di un milionesimo. Ma dove, invece, nelle piccole differenze si riconosce la subbiettività, vuol dire che l'obbiettività assoluta manca, sia pure per le differenze che appaiono più enormi.



I valori estetici fin qui considerati sono da molti filosofi, in tutto o in parte, esclusi dalla sfera del bello. Ne escludono tutti gli aspetti coloro per cui non c'è bello dove non c'è espressione d'un contenuto, e non ammettono quindi una bellezza costituita da elementi puramente sensibili. Ne escludono gli aspetti, a dir così, affatto *amorfi* — il semplice colore, il semplice suono — coloro per cui non c'è bello senza una forma: quando non si industriino di escogitare un qualche espediente per ridurre a contenuto formale, almeno sotto qualche aspetto, anche il puro colore e il puro suono (¹). Quanto a noi, re-

(¹) Così fa, p. es., nientemeno che il KANT. Il colore riconosciuto da tutti come bello, dic'egli, è il colore puro. Ora, « parler de la pureté d'une couleur simple, c'est dire que l'égalité de cette sensation n'est troublée ni interrompue par aucune sensation étrangère: il ne s'agit là que de

spingendo assolutamente questi espedienti, ci teniam fermi alla lingua che chiama *belli* colori e suoni anche se amorfi, anche se affatto inespressivi. Nessuno scrittore o parlatore che ci tenesse a seguire l'uso più universale della lingua, direbbe che un tratto di mare d'azzurro intenso è *piacevole*, o che è *grato* il rosso vivo d'un geranio, e son *grati* i colori dello spettro solare. E quando la lingua, come abbiám visto essere in questo caso, rispecchia e sancisce una categoria psichica ben determinata, tanto più c'è ragione di attenersi ad essa. Quei filosofi, invece, con le loro esclusioni e limitazioni, rientrano nella schiera di coloro che adattano la denominazione di *bello* a un loro concetto, che potrebbe dirsi in tutti i sensi un loro preconconcetto: non definiscono, cioè, il bello, ma battezzano una categoria da loro costruita col nome di bello. Ma di ciò abbiám già discorso a sufficienza.

pure forme, car on peut faire abstraction de la qualité de cette espèce de sensation » (*Critique du jugement*, trad. par Barni, Paris, 1846; p. 103). Tutto quello che nei colori e ne' suoni non può ridursi a forma, per il Kant, s'intende, vien detto *impropriamente* bello. E perchè? Perchè non c'è bello senza forma. — Con tutta la venerazione che abbiám per il Kant, dobbiám pur riconoscere che qui egli sentenza e condanna senza un saldo fondamento filosofico, e si aggira anch'egli nel circolo vizioso.

CAPITOLO III.

DEL BELLO DI RAPPORTO.

Il giudizio estetico, invece di riferirsi all'obbietto percepito in sè considerato, può riferirsi ad esso in quanto risponda o no a una certa rappresentazione, le cui parvenze noi pretendiamo trovare nell'obbietto; e secondo che vi risponda più o meno, esso prende un valore estetico diverso. Le diverse ragioni per cui la pretesa della rispondenza può in noi suscitarsi, danno luogo a tante varietà di bellezza o bruttezza, che tratteremo partitamente nei paragrafi che seguono.

§ 1. — *Del bello tipico* ⁽¹⁾.

A tutti avviene, le prime volte che si vede comparire una nuova moda femminile (cito la femminile perchè l'esperienza della novità è in questo campo tanto maggiore, e la novità tanto più spiccata), di

⁽¹⁾ Le ragioni estetiche che verrò svolgendo in questo paragrafo sono, in certi tratti fondamentali, quelle su cui poggia tutta quanta la sua teoria estetica lo HERCKENRATH (*Le sentiment du beau*, nel volume *Problèmes d'esthétique et de morale*, Paris, Alcan, 1898): teoria che a noi, però, quanto sembra giusta per spiegare certe forme di bellezza,

trovar quasi sempre la novità poco gradita. Poi, a poco a poco, la frequenza della nuova foggia ha fatto nascere l'assuefazione, la foggia medesima è andata sembrando non solo sopportabile ma naturalissima, e ove capiti di rivedere in un vecchio figurino un vestito fatto sulla moda tramontata per dar luogo alla nuova, quelle stesse forme che allora parevano tanto migliori della brutta novità, appaiono ora, per una inversione di parti, fastidiose, insopportabili. Questo fatto, sperimentato certo chi sa quante volte da chiunque abiti un paese in cui, con qualunque forma di governo, sia regina la moda, basterebbe da solo a dirci che un coefficiente del giudizio estetico può essere l'abitudine; o, più esattamente, che la novità, quando venga a disturbare una certa assuefazione, può parere bruttezza. Ne abbiamo la conferma in cento altri diversi ordini di fatti. All'abitante del Nord che veda per la prima volta una casa orientale, la mancanza del tetto dispiace come un'amputazione. L'Orientale che veda per la prima volta una casa del Settentrione, desi-

altrettanto appare manchevole, misera addirittura, per costituir da sola la chiave del fenomeno estetico. Ha seguito e svolto le teorie dello Herckenrath lo HELWIG nel suo libro *Eine theorie des Schönen* (Amsterdam, 1899). Un precursore idealmente assai prossimo di essa teoria era stato il Leopardi, come ha mostrato il GIANI (*L'estetica nei pensieri di G. L.*, Torino, Bocca, 1904). Anche il Leopardi, quantunque limiti le ragioni estetiche dell'assuefazione quasi soltanto al bello di natura, dà ad esse un'importanza esageratamente universale per ispiegare il fatto estetico.

dera invece in cuor suo di far l'amputazione di quanto sorge come enorme tetto sulle pareti verticali, e a lui pare una brutta superfetazione. Le prime volte che circolarono per le nostre città tram elettrici e automobili, l'occhio vedeva penosamente un vuoto al posto dov'era abituato a trovare i cavalli; e questo senso spiacevole si rispecchiava graziosamente nell'arguzia di chi disse quei veicoli sembrar carrozze che corressero in cerca della propria pariglia scappata. Un artista tedesco venuto in Italia, mi confessava che le donne italiane da principio gli erano sembrate assai bruttine, e che solo dopo parecchi mesi si andava avvezzando al nuovo tipo. Citerò, se mi è lecito, un ricordo personale. Dopo un periodo di assenza da Roma, durante il quale avevo visitato le rovine di Pesto e lungamente studiate le forme del tempio di Nettuno, quando, tornato in patria, rividi per la prima volta il Pantheon, non mi sembrò più lo stesso, e ne provai un'impressione non del tutto gradita, tanto le sue colonne mi parvero troppo sottili rispetto al frontone, e l'inclinazione di questo esageratamente marcata.

Infiniti altri esempi potrei citare, ma sarebbero così ovvii, che mi rimetto all'esperienza personale del lettore. Or dunque, la forma che contrasta all'abitudine produce un senso di brutto. Ma il principio così enunciato potrebbe immediatamente confutarsi. Se tutto ciò che è fuori dell'abitudine paresse brutto, tutti gli obbietti che si vedono per la prima volta, di parvenze diverse dai già conosciuti, dovrebbero parer brutti: il che è manifesto che non avviene. Analizziamo dunque l'impressione di bruttezza che

può, non *deve*, provenire dalla novità, e vediamo in quali condizioni soltanto ciò avvenga. L'abitudine del tempio di Nettuno mi fece sembrare meno belle le forme del Pantheon. Ma nessun effetto essa produsse sull'impressione estetica della cupola di S. Piètro, del Colosseo o del Palazzo Farnese. Pure, questi tre monumenti differiscono dal tempio pestano assai più che il pronao del Pantheon. Ma appunto per questo non me ne derivò nessuna impressione meno gradevole. Questa, ad analizzar bene, deriva soltanto dalla pretesa non soddisfatta di ritrovare in un obbietto le forme d'un altro obbietto; dal disaccordo, cioè, tra la forma presente e una forma diversa che la prima suscita nella coscienza e a cui questa vorrebbe vederla adeguata. Ora, il pronao del Pantheon è abbastanza prossimo nelle sue linee generali al tempio di Nettuno, per suscitare in chi abbia una lunga consuetudine di questo, l'immagine delle sue forme come tipo di riferimento. Ma quegli altri edifizii ne son così lontani, che sull'impressione da essi prodotta non può influire menomamente l'abitudine delle forme d'un tempio dorico greco; le quali non vengono neanche alla memoria, o, se per combinazione vi vengono, è senza nessuna pretesa di adeguamento. Come, del resto, la mia men buona impressione circa il Pantheon non si estese affatto alla diversità del capitello corinzio dal capitello dorico greco: diversità troppo radicale per stimolare la pretesa stessa.

A produrre l'impressione di bruttezza non è dunque sufficiente la novità, se non vi si aggiunga questa condizione essenziale: che l'oggetto nuovo susciti nell'animo la pretesa di forme diverse. Così una moda

nuova può parer brutta in quanto l'anima, avvezza alle vecchie forme, pretenda ritrovarle nelle nuove fogge, ma non abbia appagata questa pretesa. Così il tipo umano d'un'altra razza sembra brutto solo in quanto suscita, senza sodisfarla, la pretesa di trovare in esso le forme della razza nostra, e via via. Che se le nuove mode non si riportassero all'immagine delle antiche, il tipo della razza straniera a quella della nostra, e così scorrendo, nessuna impressione di questo genere di brutto potrebbe mai aversi. Il brutto d'abitudine, o sarebbe meglio dire di *desuetudine*, nasce solo dalla mancata adeguatezza dell'immagine a un tipo di riferimento.

Il caso più semplice e più evidente di tipo di riferimento lo abbiamo nel tipo individuale. Ogni individuo è per noi tipo a sè stesso: vale a dire che ogni volta che lo vediamo, lo confrontiamo con l'immagine delle sue sembianze che ci è rimasta nella memoria. Poichè la coincidenza è il caso più normale, noi non ce ne avvediamo neppure. Ma ben lo osserviamo quando l'individuo sia mutato, per la penosa impressione che tale mutamento produce in noi: è appunto il dispiacere della mancata adeguatezza al tipo di riferimento (¹). Il volto dell'uomo che si

(¹) So benissimo che alle volte il mutamento può produrre piacere. Ma, anche ove si tratti di piacere estetico, gli è per ragioni estetiche del tutto diverse da quelle che stiamo esaminando. Giacchè, e lo proclamo di nuovo qui una volta per sempre, io vo trattando delle varie ragioni di bellezza e di bruttezza, una per una, astraendole dal complesso delle ragioni che possono concorrere in un oggetto concreto. Son naturalmente costretto a trarre esempi

toglie la barba sembra sulle prime mancante, incompleto; in un paesello crolla la cupola della chiesa che lo dominava, e si riceve un' impressione di bruttezza dalla sagoma così alterata; a un certo albero tagliano un grosso ramo, e si prova un senso di vuoto a non trovarlo più al posto consueto. La bruttezza d'un oggetto rotto è appunto questo genere di bruttezza.

Il tipo individuale produce di solito un giudizio estetico solo sull'individuo. Può produrlo sopra un'intera classe di obbietti, ove il tipo della classe si formi coll'esperienza di un solo individuo di essa. Per esempio, il contadino che non avesse mai visto altra montagna che quella sorgente dirimpetto al suo paese, la prima volta che vedesse una montagna diversa potrebbe trovarla brutta. Per lui l'essere *montagna* implicherebbe aver le forme della *sua montagna*, e le forme montuose non adeguabili a queste potrebbero in principio spiacergli. Di solito però l'esperienza di varii individui della stessa classe fa sì che il tipo individuale resti limitato ai singoli individui, e come tipo di riferimento generico scompaia. Ma una tale esperienza può produrre effetti diversi. Se gl'individui presentano fra di loro una varietà di forme ribelle a ogni tipo o norma comune, essi restano esteticamente indipendenti, e ognuno non va soggetto ad altro riferimento tipico che a quello del suo tipo. Così, poniamo, per l'uomo esperto non esiste un tipo di città,

da oggetti concreti; ma questi entrano nel mio ragionamento solo rispetto all'ordine di fenomeni estetici che volta per volta vado esaminando.

un tipo di fiume, un tipo di monte e via via. Ma ci sono invece categorie di obbietti, che, pure in una numerosa e molteplice esperienza, presentano però fra loro tanto di comune, da produrre la formazione d'un tipo comune di essa categoria. Per esempio, dalle ripetute esperienze di varii individui della specie *gatto*, si forma naturalmente in ciascuno di noi un tipo comune di gatto, una sorta di media, un giusto mezzo fra le discordanze opposte dei varii individui da noi sperimentati, in cui si equilibra il troppo di alcuni di essi e il troppo poco di alcuni altri, e rappresenta quella che per la somma dell'esperienza, per l'abitudine, è la forma normale, tipica del gatto; questa si associa per noi indissolubilmente all'idea di gatto, e ad essa pretendiamo quindi di riportare ogni individuo gatto, con una conseguente impressione di dispiacere ove ci sia la sconcordanza. Così esiste per ognuno un tipo di cane, un tipo di cavallo, un tipo di asino, un tipo di bue, di capra, di pecora, di maiale, di gallina, di tacchino, ecc. ecc. Anche fuori del regno animale abbiamo, in modo più mutevole, i tipi di vestiario, di cappelli, di carrozze, di tram, e via scorrendo. E l'allontanamento da questi tipi fa sì che si giudichino brutti gli obbietti che suscitino la pretesa d'esservi riferiti. Sicchè un individuo che, come avviene normalmente, non presenti alcuna deviazione eccezionale dal suo tipo individuale, può esser brutto rispetto al tipo generico d'ordine superiore.

Ma questi tipi generici di primo grado possono benissimo non restare esteticamente indipendenti, e subordinarsi alla loro volta a tipi generici d'un grado più elevato. P. es., noi diciamo che il maiale ha il

corpo troppo tozzo, e l'asino le orecchie troppo lunghe, e il cane bassetto le gambe troppo corte, e mille cose di questo genere. Che cosa indicano questi *troppo*? Un difetto assoluto di proporzioni? Neanche per sogno: la proporzione assoluta è vaneggiamento di certi esteti metafisici, che non ha nessuna reale consistenza. Quei *troppo* indicano invece l'allontanamento da certe norme generali che nella nostra esperienza collettiva di molte specie animali si sono formate: indicano la divergenza da certe proporzioni più costanti che osserviamo nei varii quadrupedi a noi familiari; e il giudizio estetico è prodotto dal riferimento del tipo generico subordinato a un tipo generico di ordine superiore. Così fra gli uccelli, quando noi diciamo che il tipo cicogna ha il collo troppo lungo, e il tipo anatra ha i piedi troppo corti, e il tipo barbagianni la testa troppo grossa, lo diciamo rispetto a un tipo comune sopraordinato a questi. Naturalmente anche questi tipi generici di secondo grado possono avere un'ulteriore subordinazione, ma la norma diviene sempre più vaga e finisce col perdersi addirittura. Per l'uomo normale non esiste un tipo di animale, un tipo di pianta, o simili.

Concludendo, è chiaro che nella coscienza di ogni uomo c'è uno schematismo di tipi, i quali dal tipo individuale si subordinano gradatamente a tipi di categorie sempre più ampie, fino all'indipendenza estetica. La quale per alcuni obbietti incomincia dal tipo individuale, per altri ha luogo solo pei tipi gerarchicamente più elevati. Questo schematismo forma ciò che si dice l'abitudine alle forme obbiettive. La produzione del brutto per desuetudine, è l'allontana-

mento da un qualunque tipo, di un obbietto che suscitò invece in noi la pretesa di riportarlo a quel tipo medesimo. P. es., la scimmia all'Europeo dispiace perchè comunemente si riporta il tipo generico scimmia al tipo *uomo*, e ogni scimmia pare un brutto uomo. Il gatto è ancor più remoto dalle fattezze umane, ma nella nostra abitudine c'è un tipo gatto quasi indipendente, e solo a quello riportiamo i varii individui. L'asino non ci piace troppo, perchè non lo giudichiamo indipendentemente da un tipo generico di quadrupede. La lucertola è assai più remota dell'asino da tale tipo, ma nel nostro schematismo essa non vi si subordina: il tipo lucertola è un tipo indipendente.



Fin qui, attenendoci scrupolosamente ai risultati dell'esperienza comune, abbiamo parlato di un brutto tipico prodotto dalla discordanza d'un obbietto da un tipo di riferimento formato dall'abitudine. Nasce adunque il bello tipico dalla condizione opposta, cioè dall'accordo d'una forma con un tipo, al quale essa suscitò in noi la pretesa d'esser riferita?

Bisogna distinguere. Il tipo di riferimento può risultare dall'esperienza d'una forma individua o di più obbietti di forma uguale; e il caso d'un obbietto riferibile ad esso tipo ma da esso discordante, essere eccezionale. P. es., dicemmo esser brutta la variazione di forma d'un obbietto: un albero potato, un uomo che si è tolta la barba, un qualunque og-

getto rotto. Ma non per questo sono belli tutti gli oggetti interi e tutti quelli che permangono uguali a sè stessi. Se così fosse, ogni volta che rivediamo un obbietto già visto, nelle stesse condizioni in cui ci è rimasto nella memoria, dovremmo provare l'impressione del bello. Invece la coincidenza d'un obbietto col suo tipo individuale è la norma, la regola; eccezionale è la discordanza. E si ha l'indifferenza nel primo caso, il brutto nel secondo. Lo stesso si comportano esteticamente gli obbietti uguali fra loro. Il loro tipo è la forma comune di tutti quanti, e normalmente si ha la concordanza con esso tipo: p. es., un uovo è di regola uguale ad un altro uovo. Eccezionalmente si potrebbe avere un uovo di forma diversa, e sarebbe tipicamente brutto; ma non per questo tutte le uova normali sono belle. E altrettanto avviene per quegli elementi tipici che, anche nelle classi d'individui variabili, sono normalmente di tutti gl'individui: un uomo gobbo è brutto, ma non perciò è elemento di bellezza positiva l'esser sano e libero. Insomma, dovunque la rispondenza al tipo costituisca la norma comune, la scala dei valori estetici ha il suo colmo al non brutto, al punto esteticamente neutro, e discende al valore estetico negativo pei casi di eccezionale discordanza.

Il bello appare invece laddove non già questa, ma la concordanza sia invece più o men rara o addirittura eccezionale, e il tipo, più che una forma realmente sperimentata, sia una specie di risultante ideale in cui si compongono e trovano il loro equilibrio le varie componenti dell'esperienza: forma in cui si elidono tutti i difetti di troppo e di poco, tutte le opposte deviazioni

delle singole forme, ed è bensì prodotto virtuale dell'abitudine, ma in atto è cosa nuova o quasi. La concordanza fra l'obbietto reale e il tipo, che l'anima spontaneamente cerca, è allora un fatto eccezionale che la riempie di piacere, ed essa attribuisce appunto all'obbietto un genere particolare di bellezza, che potremmo chiamare *il bello tipico* (¹). Il bello tipico è dunque rarità d'una media: è una media che si forma per l'esperienza, ma fuori della sfera comune dell'esperienza. Così il centro di gravità di certi corpi (poniamo di un anello) si forma per il comporsi delle gravità elementari delle varie molecole o atomi del corpo medesimo, ma si forma fuori della materia di esso. Così la media aritmetica di una serie di numeri *a, b, c, d.....* può dar benissimo un nu-

(¹) La nostra spiegazione risolve la difficoltà che il BURKE muoveva all'idea d'un bello nato dall'abitudine (cfr. *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, Basilea, 1792; p. 159-60). Un uomo senza una gamba, dice egli, è deforme perchè rompe l'abitudine; ma non può dirsi bello ogni uomo con due gambe: « indeed beauty is so far from belonging to the idea of custom, that in reality what affects us in that manner [cioè producendo il piacere estetico] is extremely rare and uncommon. The beautiful strikes us as much by its novelty as the deform itself ». Verissimo, solo che nel bello tipico la rarità è rarità d'una media. Quanto allo Herckenrath e al Leopardi, nessuno di loro costruisce la sua teoria in modo da poter risolvere la difficoltà del Burke. Lo Herckenrath, poi, fa consistere il piacere della rispondenza al tipo, nella facilità del riconoscimento. Se ciò fosse, gli oggetti più belli dovrebbero essere quelli a noi più familiari.

mero x , che non è nessuno di quelli della serie, e potrebb'essere lontanissimo da ciascuno.

Nel caso che stiamo trattando, ove, cioè, la rispondenza dell'obbietto al tipo sia più o men rara, la scala dei valori estetici si estende da un punto neutro (che è segnato dal grado di discordanza più abituale) in direzione opposta verso l'alto e verso il basso. La parte superiore, che si culmina nella rispondenza perfetta al tipo, dà i varii gradi di bellezza; la parte bassa i varii gradi di bruttezza. S'intende che il punto neutro è tanto più lontano dal sommo della scala quanto più la rispondenza dell'individuo al tipo è rara e quanto maggiore è il possibile allontanamento delle forme individuali dalla forma tipica. Dove il caso della concordanza col tipo, sebbene non di regola, sia però frequente, si ha infatti una minore impressione di bellezza; e lo stesso effetto può risultare ove le forme subordinate al tipo, magari coincidendo con esso raramente, gli si aggirino però intorno senza notevoli deviazioni.

Il medesimo effetto può aver luogo quando non manchi bensì l'oscillazione nelle forme obbiettive, ma sia da noi meno avvertita. Per esempio, nel volto dell'uomo noi notiamo le minime differenze di fisionomia; la scala dei valori estetici è quindi assai ampia, e poichè la coincidenza col tipo è anche molto rara, vivissimo ne risulta il piacere della bellezza tipica. Nelle forme animali, e soprattutto di certi animali, noi non siamo così sensibili alle minime variazioni, che è come dire che le variazioni ci appaiono più tenui. Probabilmente le forme delle singole pecore o delle singole galline, anche d'una medesima razza,

non differiranno fra loro meno di quello che possan differire più volti d'individui della stessa nazione. Ma per noi è come se le differenze animali fossero di molto minori, e assai più smorto è il diletto che ci dà il vedere una gallina tipicamente bella che un uomo tipicamente bello: anche a prescindere, ben inteso, da altre ragioni estetiche. Se i Greci ammiravano tanto la bellezza del corpo umano, è in parte perchè, con la grande consuetudine dei corpi nudi, erano sensibilissimi alla variazione individuale delle forme, e capaci d'un intenso godimento a vedere in atto la forma tipica. A noi la possibilità di questo diletto estetico è in gran parte tolta dalla scarsissima pratica del nudo umano. E la pratica che rende sensibili alle variazioni è uno dei motivi per cui alla bellezza di certe forme animali sono tanto sensibili gli allevatori degli animali stessi.

È però anche da avvertire come variazioni di forme, troppo forti, saltuarie, discontinue, impediscano la formazione d'un tipo troppo preciso. P. es., quel tipo generico di quadrupede da noi più volte richiamato, che si forma su sottotipi tanto diversi fra loro, è qualcosa di abbastanza vago, che ammette senza danno una varietà notevole di forme e proporzioni, ed è più, direi quasi, un limite negativo. Se graficamente il tipo della bellezza d'un viso umano qual esso è in una coscienza normale, sarebbe rappresentato da un contorno lineare o quasi, quel tipo generico di quadrupede sarebbe dato da un contorno zonale, largamente sfumato ai lembi; e tutti i contorni di tipi subordinati compresi entro questa zona sarebbero tutti conformi al tipo generico: non brutti, ma neanche troppo intensamente belli.



Da quanto si è fin qui discorso appar chiaro come il giudizio su tale specie di bellezza o bruttezza sia qualcosa di estremamente relativo. Già, anche il fatto che le forme d'un obbietto discordanti dal loro tipo di riferimento dispiacciono e le concordanti piacciono, è un fenomeno di psicologia umana, o magari anche animale; ma sempre, insomma, un fatto soggettivo. Senza un'anima che senta esso obbietto come bello o brutto, l'obbietto sarà sì obbiettivamente concordante o discordante dalle forme ordinarie della sua categoria, ma, in sè stesso, nè bello nè brutto. Affermare l'esistenza d'un bello o brutto dell'obbietto in sè, è cadere nella metafisica. Ma anche a prescindere da questo, e a considerare la concordanza o discordanza dal tipo come un valore estetico assoluto, resta sempre una grande relatività di giudizio. Chè, in primo luogo, tutto relativo e legato a ragioni soggettive è lo schematismo dei tipi. Quel tipo, individuale o generico che sia, il quale per un individuo è tipo indipendente, per un altro può non esserlo affatto, perchè in lui si formi invece un ulteriore tipo, a quello sopraordinato. P. es., per chi non abbia visto in vita sua che un unico bastimento, il tipo del bastimento è tipo individuale, indipendente. Per chi ha pratica di cose marine, l'individuo bastimento si subordina a un tipo più generico, e può parer brutta quella nave a cui il primo non trovi niente a ridire. Altre volte la maggiore esperienza rende invece indipendenti, costituendole in tipo a sè, certe forme che

colui che non ne abbia pratica subordina a un altro tipo. P. es., mentre per l'Australiano potrà esistere un tipo autonomo *canguro*, sì da non provare disgusto dalle forme di quell'animale, l'Europeo che veda un canguro per la prima volta lo riporterà esteticamente magari al tipo *lepre*, cui esso in parte somiglia; e gli parrà brutto come se fosse una gran lepre con le gambe anteriori storpie e le posteriori esageratamente grandi. Ma anche tra due schematismi tipici che comprendano lo stesso numero di tipi ed abbiano uguale organismo gerarchico, i tipi corrispondenti, della specie, del genere e via via, possono essere formalmente diversi fra loro. Chè in ciascuno quel tipo, poniamo, specifico, sarà formato sopra un numero di individui in tutto o in parte altri da quelli che hanno concorso a formare quello stesso tipo nell'altra persona. E se pure potesse darsi che per due persone gl'individui concorsi a formare il tipo fossero gli stessi, una differenza potrebbe sempre derivare dalla maggior frequenza e familiarità di una persona con alcuni di quegli individui, d'un'altra con altri. Giacchè nella formazione dei tipi non entra ogni individuo come un'unità, ma ciascuno vi concorre invece in proporzione del tempo durante il quale ha esercitato la nostra esperienza, dell'importanza preponderante che, per qualsivoglia cagione, la nostra coscienza gli abbia dato rispetto ad altri individui, e così via.

Di questa diversità di forma nel tipo della stessa specie, non si potrebbe arrecare esempio più notevole di quello che avviene col tipo umano. Dei vari popoli ognuno ha per tipo di bellezza il tipo medio

suo proprio. Per il Cinese la bellezza sta nel tipo cinese, per il Negro nel tipo negro, per il Pelle rossa nel tipo rosso, e così di seguito. Il Mantegazza ⁽¹⁾ racconta d'un pittore giavanese stabilito da molti anni a Firenze, che confessava d'essersi a poco a poco abituato al tipo italiano, ma di non poter vincere ancora il disgusto per un naso così lungo: egli era troppo assuefatto ai nasi schiacciati della sua razza, che a noi paiono orribili. Il popolo africano degli Herreros, che usa strapparsi i denti anteriori, dice con ribrezzo delle bocche europee, che son bocche piene di denti. Tutti sanno come gli Ottentoti attribuiscono la bellezza a quei corpi di donne che fanno schifo all'Europeo. E infiniti altri esempi potrebbero citarsi di fatti simili ⁽²⁾. Che se a qualche popolo il tipo d'un'altra razza pare in certe cose superiore al suo, è per altre ragioni estetiche. P. es., i capelli biondi suscitano in generale l'ammirazione anche nei popoli di pelo nero o scuro: ma è per la bellezza immediata cromatica e luminosa del biondo, nè forse ci contribuisce in piccola parte il richiamo alle parvenze dell'oro. Così il Negro potrà ammirare la maggior mobilità espressiva del viso del bianco: ma

⁽¹⁾ Cfr. *L'abitudine e la sua influenza sulle emozioni estetiche*, nella *N. Antologia* del 1° gennaio 1904.

⁽²⁾ Ognuno può considerare con quanta ragione lo SPENCER, nel suo saggio sulla bellezza umana (v. *Essais de morale, de science et d'esthétique*, Paris, Germer Baillière, 1879; p. 267 segg.) riguardi come assolutamente più brutte della razza bianca le razze inferiori; e su quanto saldo fondamento poggi la sua teoria, quando di tale valutazione estetica ei ne fa precipuo sostegno.

è anche questa una ragione estetica diversa da quella che stiamo ora trattando. Vuol dire che per qualche rispetto secondario le ragioni tipiche possono talvolta esser superate da altre ragioni. Ma di ciò non è questo il luogo di parlare.

Ben inteso, le differenze che corrono fra il gusto di un Europeo, d'un Cinese, d'un Negro, e via via, sussistono in minori proporzioni anche fra il gusto di popoli più affini. Il tipo del Giudeo non è quello che piace all'Egiziano o all'Arabo. Il tipo che vagheggia l'Italiano è diverso da quello che l'esperienza della sua stirpe fa considerar come bello al Tedesco o all'Inglese. E di grado in grado si giunge fino alle differenze individuali ⁽¹⁾.

Altrettanto, e a maggior ragione, si potrebbe dire d'un tipo generico d'ordine superiore. A formare un tipo di questo genere concorrono varii tipi subordinati; ed ognuno di questi può, per le ragioni ora dette, variare alquanto da individuo a individuo. Ma

(1) Abbiamo parlato di un *tipo umano* che ogni popolo, o, a rigore, ogni individuo ha impresso nella coscienza. Ma in realtà esistono piuttosto parecchi tipi corrispondenti alle diverse età; chè le proporzioni che piacciono nel bambino non son quelle stesse che piacciono nel fanciullo, e nel giovine, e nell'adulto, e nel vecchio. Sono come tanti tipi umani indipendenti l'uno dall'altro, chè non si subordinano a un tipo comune formato dalla loro media. Fra l'uno e l'altro ci sono, si comprende, le transizioni delle età intermedie; e i tipi di queste, come quelli che non hanno il tempo d'imprimersi fortemente nella coscienza, si subordinano a quelli delle età più stabili e sembrano brutti. Così si dice che è brutto il ragazzo quando non è fanciullo nè uomo.

anche se in due persone capitassero ad essere esattamente gli stessi, potrebbe variare l'efficacia relativa di ciascuno nella formazione del tipo superiore. Per fare il caso pratico, quel tipo generico di quadrupede rispetto al quale noi diciamo che il maiale ha il corpo troppo tozzo, e l'asino le orecchie troppo lunghe, e così via; è un prodotto empirico a cui hanno concorso le specie di quadrupedi a noi più note. Ora, poniamo pure che in un cittadino e in un contadino tali specie concorrenti siano perfettamente le stesse, e che (cosa abbastanza assurda) vi concorra ciascuna con un tipo specifico della stessa forma. Ma certo è che nel contadino prepondererà l'influenza degli animali fra cui passa la vita: buoi, asini, pecore, capre, maiali; per il cittadino quella degli animali diciam così più cittadini: cavalli, gatti e che so io. Figurarsi poi ove si confrontino fra loro i tipi generici di due abitanti di regioni assai diverse per forma! Per l'Egiziano, che passa la vita a veder cammelli, le forme di questo ruminante avranno nella formazione del tipo generico una preponderanza enorme, rispetto all'Europeo, che di cammello ne vede appena uno ogni tanto, e magari solo sui libri di zoologia.

Non è necessario soggiungere che le variazioni osservate fra popolo e popolo, fra città e campagna, fra ceto e ceto, fra individuo e individuo, possono aver luogo, in tempi diversi, per lo stesso individuo. L'ampliarsi dell'esperienza modifica la forma dei tipi, toglie ad essi la loro rigidezza, li arricchisce di forme subordinate, di subordinati alcuni tipi rende indipendenti, e così via. In generale l'abbondante esperienza

è un allargamento di gusto. Prova ne sia il fatto che la parola *brutto* nel senso cui ora teniam rivolto lo sguardo, si sente più spesso sulla bocca dei bambini e degl'ignoranti. Per il bambino che non è ancora mai o quasi mai uscito di casa, i tipi si riassumono nelle pareti domestiche, e sono tipi individuali o quasi. Il tipo della donna è la madre, od oscilla fra questa, la cameriera e le persone di sesso femminile che frequentano la casa; il tipo dell'uomo s'aggira fra il padre e i parenti e gli amici più intimi; le sedie son le sedie domestiche; i letti sono i letti domestici; i piatti, i bicchieri, le posate, tutti i mobili, soprammobili, attrezzi e via via, hanno il loro tipo nelle forme in lui impresse dalla consuetudine domestica. E le prime volte che vada in casa altrui pronunzia sentenze di bruttezza con impassibile severità: quando, s'intende, le nuove forme non abbiano onde attrarlo per altra via. Con criterio più largo, ma sempre ristretto in confronto dell'uomo colto, l'ignorante inveisce contro la bruttezza dei popoli di razze diverse o di animali a lui sconosciuti, che la persona colta, istruita di quelle forme estranee o per esperienza diretta o per via di libri, giornali illustrati o altro, giudica in modo più indipendente dalle forme consuete.

Ma non è tutto. Anche lo stesso individuo, non mutando affatto il suo schema tipico, può giudicare in modo diverso lo stesso obbietto, secondo che lo riferisca al tipo cui esso immediatamente si subordina, o al tipo sopraordinato a questo. Giacchè il riferimento d'un obbietto a un tipo o ad un altro è cosa abbastanza soggettiva. P. es., un individuo asino

va riferito al tipo generico asino, o direttamente al tipo più generico di quadrupede? È evidente che nessuno potrebbe determinarlo obbiettivamente: dipende dalle disposizioni del contemplante, dalle rappresentazioni che accompagnano quella dell'asino in quella data occasione, e via dicendo. Saremo più propensi a giudicare un individuo asinino rispetto al tipo della sua specie se si tratterà di presentarlo a un'esposizione d'animali domestici; lo giudicheremo rispetto al tipo generico ove si trattasse di confrontar le sue forme con quelle d'un cavallo.



Fin qui, per semplicità di trattazione, abbiám considerato il tipo generico di qualunque ordine, come se sempre risultasse dalla media delle esperienze fatte sui singoli individui o tipi subordinati. Ma ora dobbiamo rilevare un fatto estetico importantissimo, che consiste in un allontanamento di certe forme tipiche da questa norma generale: dico il *caratteristico*. Esso ha luogo nelle categorie esteticamente subordinate, quelle, cioè, il cui tipo non è esteticamente indipendente, ma si giudica alla sua volta rispetto a un tipo d'ordine superiore: come sarebbe il tipo *asino*, che, oltre all'essere termine estetico di confronto pei singoli individui asinini, si giudica poi alla sua volta rispetto a un tipo più generico quando si riprende di avere orecchie eccessivamente lunghe, testa troppo grande e via via. Orbene, in queste categorie subordinate si verifica un fatto speciale: avviene cioè che

la forma del tipo non risulta dalla vera media delle singole forme individue in un punto d'equilibrio centrale, ma presenta esagerati quei caratteri per cui la categoria medesima diverge dal tipo generico d'ordine superiore cui vien subordinata. P. es., un asino individuo, bello rispetto alla categoria asino, non è una giusta media dei varii individui asinini sperimentati, bensì un asino che presenti più spiccatamente di quel che tale media comporterebbe, tutti quei caratteri di troppo o di poco che noi attribuiamo a tale specie animale nel confronto con un tipo sopraordinato. Il tipo così spostato rispetto alla media è appunto il *tipo caratteristico*.

Come il fenomeno abbia luogo, è facile comprenderlo. Le forme d'una categoria subordinata, appunto perchè nella coscienza si confrontano sempre spontaneamente con le forme del tipo generico d'ordine superiore, si considerano non soltanto in sè stesse, ma altresì come tendenza verso certe divergenze; e quindi il loro equilibrio se da un lato gravita verso le forme mediane assolute, dall'altro è portato verso il limite a cui sembra voler riuscire la tendenza caratteristica della categoria. Ne risulta una collocazione del tipo estetico notevolmente spostata verso l'accentuazione dei caratteri speciali. Di *bello caratteristico* abbiamo arrecato già un esempio nell'asino: ma se ne potrebbero citare esempi infiniti, fra le bestie, nell'uomo, nel regno vegetale, nei prodotti umani, e via di seguito. C'è un bello caratteristico delle varie razze, e stirpi, e nazionalità umane; c'è un bello caratteristico delle varie età dell'uomo, delle varie specie di alberi, di fiori, di foglie;

c'è un bello caratteristico dei varii aspetti di paesaggi, dei prodotti artistici delle diverse epoche, dei varii stili. Dovunque, insomma, un complesso d'individui si distingue per una speciale caratteristica, il bello individuale, in quanto giudicato limitatamente rispetto alla categoria, consiste in una accentuazione di quella caratteristica. Il bello caratteristico d'una vecchia sta nell'essere più grinzosa e bazzuta e canuta che la media reale delle vecchie non sia. Il bello caratteristico d'un negro consiste nell'avere bene spiccati i distintivi proprii della razza nera. Il bello caratteristico nel panorama d'una certa regione consisterà nell'accogliersi in esso quanto di più peculiare abbia il paesaggio di quella regione: per esempio, una veduta dell'Olanda sarà caratteristicamente bella quando mostri una pianura perfetta, col canale, la diga, il mulino a vento, la donna col casco; un paesaggio egiziano, quando vi sia il cammello e la palma. Il famoso leone del Taine, *une mâchoire sur quatre pattes*, è il tipo caratteristico del leone. Si potrebbe dire che la caricatura sia la forma caratteristica del tipo individuale. Essa, infatti, accentua i caratteri per cui l'individuo si distacca dal tipo della propria categoria. Solo che l'alterazione appare come una falsificazione; donde quel contrasto di convenienza e sconvenienza che dà per risultante il comico. Lo stesso effetto si può avere anche col tipo generico, esagerando in un individuo le forme caratteristiche della sua categoria fino al segno che esso appaia falso, cioè troppo remoto, per essere reale, dal tipo medio assoluto della categoria stessa. Chè, come abbiám detto, il richiamo delle forme assolute non

cessa mai di farsi sentire, ed è una delle due componenti del tipo caratteristico.

È inutile dire che l'individuo caratteristicamente bello rispetto alla categoria cui immediatamente appartiene, può invece venir considerato rispetto al tipo della categoria superiore: e allora sarà giudicato brutto, e, anzi, più brutto di tutti quegli individui della sua categoria che presentano meno spiccati i caratteri di questa e sono caratteristicamente men belli. Poniamo, un *bulldog* caratteristicamente bello ha il muso molto schiacciato, più schiacciato della media reale dei *bulldogs*. Tanto più brutto sarà quindi rispetto al tipo generico, il cui confronto ci fa giudicare brutta la forma schiacciata del muso nel *bulldog*. Il caratteristico si potrebbe quindi concettosamente chiamare *la bellezza della bruttezza tipica* ⁽¹⁾.

Anche nella sfera del caratteristico, la formazione del tipo è tutta dipendente da ragioni soggettive. In

(1) Per vie molto diverse arriva suppergiù a una simile concezione del caratteristico lo Hartmann (cfr. FAGGI, *E. Hartmann e l'estetica tedesca*, Firenze, 1895), quando lo considera come il concretarsi della bellezza di 7° grado (teleologico individuale) a scapito di quella del 6° (teleologico specifico). Solo che per lui il 7° grado è superiore al 6°; è, cioè, rispetto a questo, bellezza di contenuto. Quindi la forma caratteristica, come risultante delle due ragioni estetiche contrarie, è per lui superiore alla forma generica (6° grado). Noi riteniamo il contrario. Un bel tipo caratteristico di vecchia (anche a prescindere da ragioni sessuali) non ci sembra più bello d'un bel tipo generico di donna.

primo luogo, abbiain detto essere il caratteristico proprio soltanto delle categorie subordinate. Or che una classe di oggetti formi o no categoria subordinata, dipende appunto da ragioni soggettive. Per chi di quella classe non conosca che pochissimi individui non si forma neppure una categoria speciale, e gl'individui sono giudicati direttamente rispetto a un tipo d'ordine superiore. Per un Italiano di media coltura non può esistere, ad es., un bel tipo caratteristico di ornitorinco o di boschimano, e il giudizio tipico sulle forme d'un individuo appartenente a questo popolo o a quella specie animale ei lo darebbe riferendole a un qualche tipo generico d'uomo o di bestia. D'altra parte una categoria subordinata, divenendo assai familiare, può persino finire col perdere la sua subordinazione, divenir categoria indipendente; e allora il suo tipo non è più tipo caratteristico ma tipo medio assoluto. Tutto insomma dipende dalle condizioni dell'esperienza: una classe di obbietti che per Tizio dà il tipo caratteristico, per Caio può non darlo affatto. Noi Italiani, p. es., vediamo un tipo caratteristico della razza germanica, e non vediamo un tipo caratteristico nostro. I Tedeschi vedono un tipo caratteristico italiano e non ne vedono uno loro; salvochè, s'intende, gli uni o gli altri non abbiano larga esperienza anche di altri popoli. Sicchè per noi Italiani un *bel tipo tedesco* è un individuo che esageri le differenze da noi osservate tra la razza tedesca e la nostra, mentre un *bel tipo italiano* è un tipo italiano press'a poco medio. Per i Tedeschi ha luogo il contrario. E avviene che i pittori italiani che debbano fare un tipo caratteristico tedesco, lo fanno più biondo e bianco e occhi-

glaucò e senza naso che il tipo medio tedesco non sia; e i pittori tedeschi fanno i tipi caratteristici italiani più bruni, ricciuti, occhiuti e nasuti che la vera media italiana non comporti. Noi, insomma, facciamo loro più tedeschi, essi fanno noi più italiani del vero. Così non c'è disegnatore europeo, a meno che non abbia assai frequentato i popoli dell'estremo Oriente, che disegnando un Cinese non esageri l'obliquità degli occhi e la sporgenza degli zigomi, anche senza la menoma intenzione di fare una caricatura.

Si aggiunga che la medesima categoria può ammettere per diverse persone tipi caratteristici del tutto diversi: chè ognuno può subordinarla a un tipo generico diverso, e diversi saranno quindi per ciascuno i tratti caratteristici. Per l'Europeo, che lo confronta al suo, il tipo caratteristico dell'Indiano è più bruno della vera media indiana; per il Negro è invece più chiaro della media stessa. Per l'Inglese la caratteristica del paesaggio italiano è data dall'olivo, dall'arancio, dalla vite, dal fico; per un Algerino, che ha tutte queste piante nella sua patria, il paesaggio caratteristico italiano sarà quello in cui veda il castagno, il gelso, il frumento.

Il bello tipico ha luogo assai più sensibilmente nel campo delle forme che non in quello dei colori e dei suoni. Anzi, per avvedersi che le ragioni tipiche hanno un valore estetico anche in questo campo, bisogna piuttosto pensare al brutto cui può dar luogo l'allontanamento dal tipo. Un uomo di colorito affatto bianco o affatto rosso, o coi capelli turchini, sarebbe senza dubbio brutto, e non certo perchè il bianco,

il rosso o il turchino siano sotto il rispetto immediato men belli dei colori umani; chè, anzi, è tutto il contrario. Il richiamo alla media esiste dunque innegabilmente, ma non pare o non appare che possa la coincidenza produrre un valore estetico spiccatamente positivo. Altrettanto si dica pei suoni. Brutta sarebbe una voce umana che suonasse come un violino; quantunque sotto il rispetto immediato questo strumento abbia un timbro più bello che non la voce umana parlante. Ma non pare che un piacere estetico positivo possa derivare dal suono d'una voce corrispondente alla giusta media.



Fin qui abbiamo parlato di valore estetico *tipico*, astraendone gli elementi da quel fenomeno complesso che è il valore estetico concreto d'un obbietto. Ma nell'obbietto concreto tale valore tipico può essere per l'appunto semplice elemento concorrente: comporsi, cioè, ed intrecciarsi con altre e diverse ragioni di bellezza. Di queste abbiamo finora esaminato soltanto un'altra classe: il bello immediato. Vediamo dunque qualcosa sulla ragion composta del bello tipico e del bello immediato.

Cominciando dalle forme — la cui bellezza immediata consiste nell'elemento geometrico — troviamo che la bellezza tipica e la bellezza geometrica hanno generalmente, e soprattutto in natura, tendenze antagonistiche. In natura le forme geometriche sono

piuttosto rare, e quando arieggino al geometrico non hanno quasi mai una perfetta regolarità, se non forse in qualche individuo; sicchè tale regolarità perfetta non può mai essere il *tipo* d'una intera categoria. Il tipo è tendenza alla media, la regolarità geometrica è invece tendenza che si culmina in un assoluto perfetto, all'estremo d'una scala: sono, cioè, tendenze contrarie. Certo, anche al tipo medio è compatibile una certa dose di bellezza geometrica. Testimoni tanti fiori, foglie, alberi, forme animali, che son belli appunto anche geometricamente senza parer brutti tipicamente. Ma certo è pure che sarebbero geometricamente più belli, se lo fossero tipicamente un po' meno, discostandosi alquanto dalla media per raggiungere la perfetta regolarità. Si aggiunga un altro fatto, valevole questo anche pei prodotti dell'uomo. Ed è che, come già osservammo a suo tempo, nella rappresentazione soggettiva delle qualità d'un oggetto concorre per non piccola parte un fenomeno di relazione, in quanto la medesima qualità obbiettiva può esser da noi diversamente appercepita secondo che rappresenti un più o un meno rispetto a un grado di tale qualità cui noi inconsciamente la riferiamo. Ora, negli obbietti che danno luogo alla formazione d'un tipo medio, tale grado di riferimento è appunto il grado inerente al tipo medio. Ove dunque la qualità da giudicare sia la regolarità geometrica, avviene che a noi un obbietto subordinato a un certo tipo non appare veramente assai regolare, e quindi immediatamente assai bello, ove non superi il grado di regolarità del tipo stesso: se cioè non si allontani da esso tipo, contro alle ragioni della bel-

lezza tipica. Per un esempio pratico, un individuo *giglio* non produce in noi una spiccata impressione di bellezza geometrica se non superi la regolarità media che presentano i fiori di giglio.

Concludendo, l'antagonismo fra le tendenze dei due valori estetici, per varie ragioni ha luogo; ed è, del resto, praticamente evidente. Un uomo che avesse davvero la faccia perfettamente ovale, gli occhi d'un perfetto ellisse, il collo perfettamente cilindrico, e via via; una tigre o una zebra che avessero le strie del loro dorso perfettamente parallele e ritmicamente spaziate; una rosa che presentasse la regolarità geometrica assoluta del rosone, guadagnerebbero sotto il rispetto immediato, perderebbero in bellezza tipica. La donna perfettamente geometrica che il Swift attribuisce come ideale di bellezza al suo popolo dei Lapuziani, per noi ha qualcosa di mostruoso.

Il medesimo antagonismo di tendenze, e per le medesime ragioni, si verifica fra le ragioni tipiche e le ragioni immediate dei colori e dei suoni. Anche per questi la bellezza immediata è una tendenza all'estremo di certe qualità di vivacità e limpidezza; mentre le ragioni tipiche sono un richiamo verso la media. Anche qui abbiamo la stessa relatività di sensazione, per cui in un obbietto subordinato a un tipo, un suono o un colore non ci sembrano sotto il rispetto immediato pienamente e veramenti belli, ove non superino il grado medio della categoria medesima, cioè quello del tipo. Ed anche qui l'antagonismo è parimenti dimostrabile con esempi pratici. Quell'uomo o perfettamente bianco o perfettamente rosso, e coi ca-

pelli d'un bel turchino o d'un bel verde, cui poco fa accennavamo come a un caso estremo di bruttezza tipica, sarebbe invece più bello sotto il rispetto immediato.

Quando Dante, lodando la bellezza di Beatrice, afferma che ella *Color di perla ha quasi in forma, quale Convien a donna aver, non fuor misura* (Canzone *Donne che avete...*), che altro fa se non lodarla appunto di un giusto equilibrio delle ragioni estetiche immediate (che porterebbero al vero color di perla), e quelle tipiche (che richiamano a un colorito più naturale)?

Or dunque le ragioni tipiche hanno tendenza antagonistica alle immediate. Quale di esse è per noi più potente? quale è la loro risultante effettiva? Fin dove l'una può cedere all'altra?

Non si può rispondere nulla di troppo particolarmente preciso. Tutto dipende dall'efficacia relativa delle due componenti estetiche: e questa proporzione, prima di tutto, è strettamente legata al gusto individuale di ciascuno. Il tipo greco, e soprattutto l'arcaico, in cui è spinta tanto oltre la geometrizzazione delle forme del viso, può estasiare uno, e dispiacere ad un altro che senta più vivamente del primo il richiamo alle forme tipiche. Tizio può trovare l'ideale della capigliatura femminile nel biondo veneziano, che a Caio non piaccia per la sua disformità dall'abitudine. E chi si sentirebbe di distribuire il torto o la ragione fra queste coppie di contendenti?

Ma anche rispetto a un gusto individuale o a quel

gusto medio che può stabilirsi in mezzo alle varietà individuali, la proporzione fra le due componenti, immediata e tipica, varia da obbietto a obbietto. E prima di tutto può notarsi una sensibile differenza secondo che si tratti di forme, ovvero di colori e suoni.

I colori e i suoni li dicemmo capaci di un grado assai men vivo di bellezza tipica, mentre invece più delle semplici forme sono, in genere, produttori di bellezza immediata. Quindi lo spostamento del tipo verso un maggior grado di bellezza immediata sarà, in questa sfera, più largamente concesso. Il colorito d'una donna è, fino a un certo segno, tanto più bello quanto è più bianco e vermiglio, le sue labbra tanto più belle quanto più rosse, i suoi occhi quanto più celesti, i suoi capelli quanto più aurei o corvini: fino al limite ove quel bianco, quel vermiglio, quel celeste, quell'oro, non incomincino a sembrare addirittura poco umani. S'intende che le proporzioni delle due componenti potrebbero variare ancora se si trattasse di obbietto diverso. L'uomo è l'obbietto più delicato, che permette minori spostamenti dalla media, perchè, come già dicemmo, tali spostamenti noi li notiamo di più. Invece un pavone, un pappagallo, un fagiano, un fiore, un frutto, potranno sfoggiare i colori più inverosimili; chè prima di giungere alla neutralizzazione di tale bellezza a causa del richiamo tipico, ce ne vorrà parecchio.

Maggior importanza relativa che pei colori ed i suoni ha in genere la componente tipica nel campo delle forme. Chè le forme sono assai più capaci di produrre una viva bellezza tipica, mentre la bellezza

immediata che può derivarne non è molto intensa. Ma anche qui ogni obbietto o classe di obbietti ha le sue condizioni. Anche qui, per esempio, le forme umane, in cui le variazioni si avvertono il più sensibilmente, sono le meno suscettibili di perfettibilità geometrica. Invece certe forme animali o vegetali possono accostarsi alla regolarità delle forme con maggior indipendenza dalle pretese tipiche. Una palma o un abete con un bel tronco diritto e i rami geometricamente disposti, possono piacere, pur allontanandosi notevolmente dal loro tipo medio.

Degni di particolar nota sono i rapporti che intercedono fra le ragioni del bello immediato e quelle di quella special forma di bello tipico che dicemmo *il caratteristico*.

Il caratteristico, ricordiamolo, è un tipo spostato verso l'estremo d'una categoria subordinata; è la forma d'un individuo che presenti assai spiccati i caratteri per cui una categoria diverge dalla categoria superiore cui esteticamente si subordini. Ora è chiaro che se questa divergenza è un *più* di tali qualità che producano la bellezza immediata (geometricità di forme, vivezza di colori, ecc.), le ragioni del bello immediato si accorderanno con quelle del bello caratteristico più che nel caso del tipo medio. Se la divergenza è invece un *meno* delle medesime qualità, si avrà un più sentito contrasto. La caratteristica della dalia è, per esempio, di avere i petali assai regolarmente disposti: orbene, in una dalia individua che abbia i petali disposti con eccezionale regolarità, le ragioni caratteristiche si accorderanno quasi in

tutto con le ragioni immediate. Invece certe specie di crisantemi, o di garofani doppii, hanno per caratteristica un che d'arruffato, di libero: e la regolarità geometrica sarebbe, col bello caratteristico d'un individuo, nel più stridente contrasto.

§ II. — *Del bello finale.*

La forma di riferimento, oltrechè da un'abitudine reale o dalla media virtuale di un'abitudine, può essere prodotta da quella che diremo *ragione finale*. Vi sono oggetti fatti appositamente per servire ad un uso, e che in tale uso hanno la loro ragione di esistere. Orbene, l'idea di tale uso può suscitare nella coscienza una rappresentazione di riferimento, il cui rapporto con l'oggetto assume valore di determinante estetica.

Supponiamo che si facesse una scarpa di forma rettangolare, o un cappello col cocuzzolo largo pochi centimetri, o una ruota di forma esagonale: questi oggetti sarebbero giudicati senz'altro come brutti. Giacchè l'uso cui serve la scarpa suscita nella coscienza la rappresentazione d'una forma simile a quella del piede umano, l'uso del cappello suscita l'idea d'un cocuzzolo largo quanto la testa, la funzione della ruota suscita l'idea del cerchio; e la discordanza di quelle forme effettive da tali forme di spontaneo riferimento, produrrebbe il senso del brutto.

Abbiamo arrecato esempj spiccatissimi, di cui in pratica non è facile trovare i simili. Giacchè la spontaneità stessa con cui le forme di riferimento nascono

in noi, fa sì che gli oggetti capaci per il loro uso di suscitarle siano naturalmente costruiti su quelle forme. E le ruote non si fanno che tonde, le scarpe han tutte, suppergiù, una forma simile a quella del piede, il cocuzzolo dei cappelli è grande quanto la testa, e via via. Ma in primo luogo è possibile un certa divergenza dalla forma efficacemente finale, prodotta da imperfetta o sommaria costruzione. P. es., una ruota può essere non propriamente e assolutamente tonda, un coltello avere il taglio non bene affilato e la punta alquanto ottusa, una strada essere per cattiva manutenzione alquanto gibbosa e accidentata, e simili. In secondo luogo si può avere una divergenza, talora assai marcata, dalla forma finale, non per assoluta incompatibilità o insufficienza, ma per sovrabbondanza, superfluità. P. es., il guardinfante dà alla veste femminile una forma bruttissima, non perchè con tale forma essa non possa servire al suo uso, chè di fatto vi serve ugualmente; ma soltanto perchè non ha la forma che spontaneamente si suscita in noi all'idea del rivestimento d'un corpo femminile. Qualcosa di simile è il cappello a tuba: fa perfettamente il suo ufficio, pure è brutto, perchè non ha la forma che l'idea di tale uso ridesta spontanea. Ma appunto perchè l'uso pratico è compatibile con tale divergenza, son forme che sussistono anche malgrado la loro spiccata bruttezza; la quale, del resto, è in parte temperata dall'abitudine.

Infine, può avvenire, ed avviene anzi spesso, che certi obbietti o parti di obbietti sussistano anche dopo aver perduto il loro uso, per mera consuetudine: proprio come certe parti del nostro corpo, p. es. i

muscoli motori delle orecchie, sono una inutile continuazione di membri un tempo necessari ed ora perfettamente inutili. Su tali obbietti, appunto perchè non hanno più un uso pratico, la moda, che assai di rado è dettata dall'estetica, talora si sbizzarrisce a suo capriccio; riducendoli a forme tali che di quell'uso primitivo cessa ogni possibilità. E tale incompatibilità produce il senso del brutto. Un esempio pratico di tale genesi di bruttezza l'abbiamo nei cocuzzoli dei cappelli femminili che la moda ci favorisce da qualche anno; i quali sono così stretti e collocati in tale situazione rispetto alla testa sottostante, che del loro ufficio di abbracciare e proteggere la testa medesima non è più il caso di parlare. Ma poichè invece la loro essenza primitiva di cocuzzoli non è in essi cancellata, nasce la pretesa non soddisfatta delle forme finali, e quindi il brutto. Il quale, anche qui, può essere temperato dall'abitudine; e può sparire addirittura ove la forma dell'obbietto sia ormai così remota dalla primitiva, che non desti più alcuna idea di un suo fine, non susciti nessuna pretesa di forma finale e appaia un puro elemento esornativo.

Finora abbian parlato più che altro di bruttezza finale. La bellezza si ha nel caso opposto: per rispondenza, cioè, della forma dell'obbietto al suo fine, quando tale rispondenza superi un certo grado usuale. Giacchè anche qui, come nel campo tipico, la corrispondenza normale, abituale, comune a tutti o quasi tutti gli obbietti di quella certa classe, è esteticamente neutra. E poichè, come abbiamo detto, in generale l'obbietto che serve a un certo uso prende la forma

a ciò necessaria, questo valore estetico neutrale è molto frequente. Si ha un valore positivo, cioè il bello, per le ragioni opposte a quelle che producono il brutto, nei tre casi contemplati come generatori effettivi di bruttezza; e si ha appunto per contrasto alla bruttezza di alcuni obbiett. La costruzione di certi strumenti, fatta con tutte le regole e l'attenzione e la spesa necessarie, produce strumenti belli di fronte a quelli sommariamente o economicamente costruiti. Le forme razionali son belle di fronte a quelle usabili ma sovrabbondanti, ovvero a quelle non più usabili per degenerazione.



Il giudizio estetico finale ha qualcosa di più obbiettivo che non il giudizio tipico. La pretesa d'una determinata forma è in esso suscitata dalla rappresentazione del fine che è motivo d'esistenza dell'obbietto. Ora questo fine è, è vero, un uso umano, e quindi può determinarsi anch'esso in un modo o nell'altro a seconda dei gusti individuali. Prendiamo come esempio una poltrona. Il suo fine è di dar riposo alle membra. Ma c'è chi questo riposo lo trova maggiormente stando molto disteso; c'è chi non si trova bene se non con una inclinazione moderata, e così di seguito. Naturalmente l'idea del fine della poltrona suscita nel primo l'immagine d'una spalliera molto inclinata, nel secondo quella d'una spalliera più eretta; e ognuno troverà valore estetico finale positivo nella forma di poltrona che gli parrà più

acconcia al suo fine. È chiaro, dunque, che il fine dell'obbietto non è qualcosa di assolutamente fisso. Pure, nel maggior numero dei casi c'è, per questo rispetto, un consenso abbastanza universale. E in ogni modo poi la diversa considerazione del fine è assai spesso così evidentemente subbiettiva, che pur chi abbia un gusto divergente da quello della maggioranza, può riconoscere più legittimo il gusto di questa, e può nella considerazione del fine e nel conseguente giudizio estetico, prescindere in tutto dalle ragioni personali. Per fare un caso assai spiccato: a un uomo che abbia una gamba sola l'idea del fine dei calzoni suscita l'immagine d'un paio di calzoni a una gamba. Ma non pertanto egli giudicherà obbiettivamente brutto un paio di calzoni cosiffatto. Come nessuno giudicherebbe bella una strada tutta gobbe e fosse, se pure a lui, per ispeciali condizioni fisiche, l'andare in carrozza balzelloni potesse dar gusto; nessuno giudicherebbe bello un coltello col taglio ottuso, se pure a lui, individualmente, potesse piacere di stentare alquanto nel tagliare i cibi. Insomma, nei gusti che determinano il fine che gli obbietti d'uso debbano proporsi, e c'è maggior accordo naturale in tutti gli uomini, e, nei casi di divergenza, la subbiettività di esso gusto è abbastanza palese da lasciar sussistere come norma finale il gusto della maggioranza, anche in chi da questo si distacchi.



Le ragioni estetiche finali possono combinarsi nello stesso obbietto concreto con le altre già esaminate, e dar luogo a un sistema estetico composto.

Per quel che concerne i rapporti fra le ragioni finali e le tipiche, abbiamo l'accordo in quelle classi di obbietti che naturalmente e normalmente si son conformati alla forma del fine; giacchè in essi tale forma è divenuta anche la forma abituale, tipica, e l'obbietto individuo che corrisponda al suo fine corrisponderà anche al suo tipo, e viceversa: p. es., una scarpa rettangolare sarebbe finalmente e tipicamente brutta. Abbiamo invece l'antagonismo dovunque la forma media, il *tipo* della classe, si è allontanato dalle forme del fine. Chè in tal caso l'accordo dell'individuo con le ragioni finali importa un contrasto alle forme tipiche. P. es., un cappello a tuba alto quanto è necessario a contenere il capo, sarebbe migliore rispetto al fine, ma sarebbe anche tipicamente assai brutto.

Sui rapporti con le ragioni del bello immediato, non può dirsi nulla di generale. Caso per caso può esserci l'accordo o l'antagonismo. In una palla di biliardo, in un giocoliscio, in una ruota, la perfezione geometrica assomma in sè le ragioni estetiche così immediate come finali. Invece in un oggetto di vestiario, in tutto ciò che per il suo fine abbia bisogno di forme libere, la regolarità geometrica sarebbe esteticamente antagonistica alle ragioni estetiche del fine stesso.

§ III. — *Altre ragioni estetiche di rapporto.*

Bellezza di rapporto è altresì quella delle opere umane che comunemente si dice *bellezza di esecu-*

zione. Il pianista, il violinista, il cantante che eseguono un motivo, riproducono nella loro esecuzione materiale quella che è la forma ideale del motivo stesso, quale l'autore lo creò; e nel piacere che essi suscitano per la buona esecuzione c'è una parte dovuta appunto alla conformità dell'esecuzione col suo modello ideale. Chè a tale conformità soltanto è rivolta la lode di chi ammira la precisione nei toni, nel ritmo, nella divisione temporale e via via. Allo stesso modo il decoratore quattrocentesco che intagliava nel marmo candelieri, e festoni, e fregi, con esattezza e nettezza perfetta di piani e curve e spigoli e via via, riproduceva bene materialmente nel marmo la forma ideale delle decorazioni stesse, che si suscita spontaneamente nell'animo di chi contempi l'opera d'arte. E rispetto a quella medesima forma ideale si trova invece manchevole un lavoro eseguito grossolanamente, p. es. una decorazione in stucco del seicento, in cui tutto è fatto in modo sommario, e la curva non è geometricamente continua, la retta non è vera retta, lo spigolo non è propriamente spigolo, il piano non è rigorosamente un piano, e così di seguito. Dovunque, insomma, chi guarda riferisce una forma materiale di esecuzione a un modello ideale di questa, il rapporto fra i due termini ha valore estetico. Valore che ha il suo sommo al grado neutro nelle facili esecuzioni, ove la perfezione è aspettata come normale. P. es., la lettura perfetta al piano d'una scala di semiminime in *do maggiore*, non può dirsi davvero una bella opera umana, chè la sua perfezione ci appare come naturale, direi quasi necessaria. Sarebbe brutta una lettura difettosa: quella esente da

difetti è semplicemente non brutta. Ma diciamo bellissima l'esecuzione perfetta, e magari anche non assolutamente perfetta, d'una difficile suonata di Liszt, perchè la corrispondenza fra l'esecuzione materiale e il modello ideale appare superiore di molto al grado medio d'aspettativa.



Una bellezza di rapporto molto simile a quella dell'esecuzione è la bellezza di imitazione. È anzi la stessa cosa, salvochè in questa il modello è già realmente esistente. L'obbietto imitatore suscita in noi l'immagine del suo modello e la pretesa di ritrovarla nelle sue forme; e dal diverso rapporto fra i due termini nasce il diverso giudizio estetico. Abbiamo consacrato agli elementi del bello nei prodotti delle arti propriamente dette, più che metà di questo volume; e rimandiamo a suo luogo la trattazione particolareggiata del bello imitativo, che nelle arti ha un'importanza suprema. Ma abbiám voluto collocare al suo posto anche questo elemento estetico, nello schema complessivo che andiamo tracciando degli elementi del bello in generale.



Alla possibilità d'un'impressione sgradevole per non appagata pretesa suscitata dall'obbietto, si riduce altresì il famoso principio estetico dell'unità.

L'unità di ciò che noi chiamiamo *un obbietto* può esser fondata sulle più svariate ragioni materiali o ideali, e non è menomamente fonte di bellezza: altrimenti tutto ciò che noi, appunto perchè ci vediamo una qualunque unità, chiamiamo « *un obbietto, una cosa* », sarebbe, sotto un certo rispetto, bello. L'unità può solo estrinsecamente produrre il valore estetico d'*un* obbietto composto di parti belle, in quanto la loro bellezza si sommi appunto in *una* bellezza complessiva dell'obbietto stesso: ma senza quella bellezza delle parti, la forma *unità* non è capace di produrne per sè stessa alcuna. Il solo valore estetico reale di essa unità è invece un valore di rapporto, in quanto tutto ciò che, in forza d'una qualsiasi ragione, ci è presentato come « *una cosa, un obbietto* », deve appagare la nostra pretesa di trovarlo realmente *uno* in forza della ragione medesima. Altrimenti la delusione, cioè la mancata rispondenza tra la forma di riferimento suscitata dall'obbietto e l'obbietto medesimo, produce il brutto. Se mi si dà a leggere un volume intitolato *Novelle*, che già nel titolo non mostrino nessun'altra pretesa di unità che quella materiale d'essere raccolte in un volume, non importa che una non abbia il minimo nesso con l'altra: se le novelle sono ben fatte, il libro mi piace ugualmente. Ma se lo stesso libro pretendesse di essere un romanzo, la mancanza di un'unità intima, tale da costituire un romanzo, sarebbe bruttezza. Così può piacere moltissimo un museo in cui siano cento statue del tutto indipendenti fra loro; ma se uno scultore m'annunzia un gruppo, e mi fa trovare nel suo gruppo di cui l'una non abbia



con l'altra proprio niente che fare, ho un' impressione estetica negativa (¹).

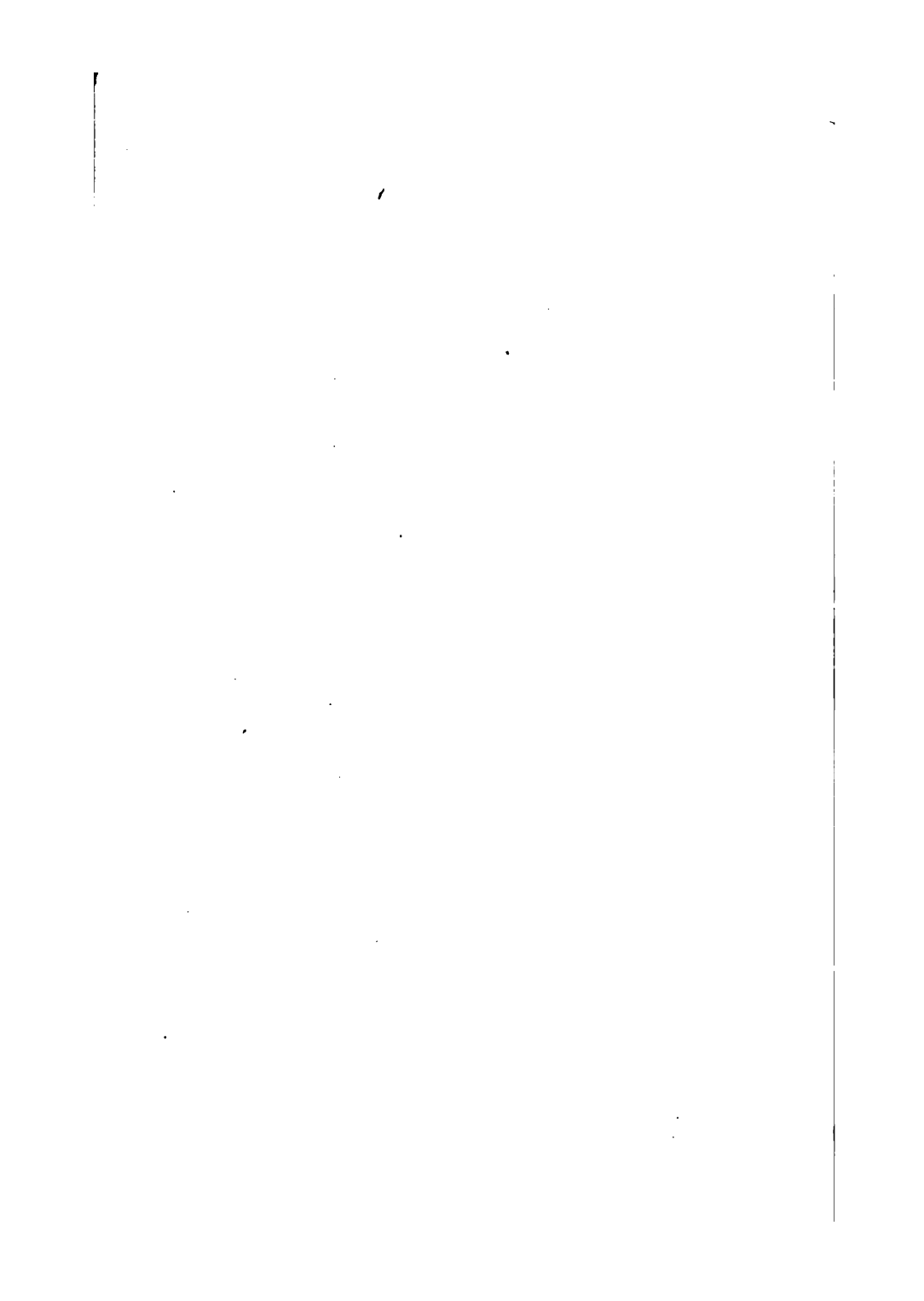
Or dunque, in quanto l'unità può essere unità sensibile d'un obbietto, essa può farsi, nel modo ora toccato, coefficiente della bellezza esteriore, sensibile dell'obbietto stesso; e perciò ne abbiamo qui discorso.

È chiaro come il brutto per pretesa e non trovata unità si abbia soltanto nei prodotti umani, in cui si proietta, a dir così, l'intenzione dell'autore di conferire ad essi quella certa specie di unità. Ma negli obbietti naturali l'uomo crea spontaneamente le unità conforme al suo modo di sentire; e la possibilità di un disaccordo è quindi esclusa.



Altre forme estetiche di rapporto possono, crediamo, occasionalmente aver luogo; ma sarebbe lunga sottigliezza l'inseguirle, dopo aver trattato di tutte le principali. E preferiamo passare ad altra parte della nostra trattazione.

(¹) Il vero significato estetico dell'unità fu penetrato, e trattato in pagine degne di tutta lode, dal JOUFFROY nel suo *Corso d'estetica* (cfr. p. 99-101 della versione italiana del Mirabelli, Napoli, 1844: unica edizione del libro che mi è stata accessibile).



PARTE TERZA.

DELL' ESPRESSIONE

CAPITOLO I.

DI UN VALORE ESTETICO INTERNO.

Immaginiamo di trovarci in un paesello una sera di festa. Da un lato la nostra casa dà sulla piazza illuminata da fuochi di bengala e lampioncini dei più vivi colori; dall'altro affaccia sulla campagna nera. Io guardo per un poco la luminaria, poi vado ad affacciarmi nelle tenebre della campagna, ed esclamo: « quanto è più bella questa scena solenne! » Ed ecco giungermi le note della banda del paese, che esegue una marcia o un ballabile. E chiudendo allora usci e finestre cerco di attenuare quel suono importuno che rompe il silenzio grave della campagna, e do un respiro di soddisfazione se la musica cessa. Le tenebre e il silenzio possono dunque piacermi assai più, esser per me assai più belli d'una marcia o d'una luminaria. Ma non si tratta certo di nessuno dei generi di bellezza finora trattati. Il colore, o meglio il non colore della campagna notturna, non può certo piacere come colore, per ragioni immediate, più d'un

bel rosso o verde di bengala, o d'una graziosa armonia policroma e scintillante di lampioncini; il silenzio, rotto tutt'al più da un trillo melanconico di grillo o da un lontano latrato, non può sembrarmi più sensibilmente, immediatamente bello d'un suono di banda. E non posso del pari trovare in quelle tenebre e in quel silenzio una forma tipica, finale o altro, in cui si appaghi più che nella festicciola paesana il mio senso estetico. Se mi si domanda la ragione della mia preferenza, io rispondo invece che quelle tenebre e quel silenzio mi sembran più belli perchè parlano di più al mio animo e lo commuovono assai più che la luminaria e il suono di banda.

Par dunque che come elemento di bellezza d'un obbietto possa annoverarsi la sua proprietà di commuovere. Pure sarebbe inesatto, lasciandosi trasportare da questa più superficiale impressione, l'affermare che in estetica sia da ammettere una categoria di *bello emotivo*. Chè, a pensarci solo un poco, vien subito fatto di trovare mille esempj di obbietti che ci commuovono, ma non sono perciò da noi ritenuti belli. Per esempio, anche l'emozione estetica positiva o negativa è una forma di commozione, e un obbietto brutto, assai brutto, è un obbietto emotivo: non però noi vediamo in esso una bellezza. Ma la bellezza non è da noi predicata neanche di moltissimi obbietti che producono in noi una commozione piacevole. Supponiamo che nella mia vita un dolce ricordo sia intimamente connesso al luogo d'una villa ove sorga un gran cipresso. Vedo quel cipresso, e mille affetti si agitano nel mio cuore. Io sono piacevolmente commosso, ma dalla mia com-

mozione non traggo motivo per dire che quel cipresso è bello. — Un alpinista giunge ai piedi d'una montagna famosa. Ne vede la cima bianca di neve spiccare eccelsa nell'azzurro d'un cielo purissimo, si sente invaso da un senso di letizia, di vigore, d'orgoglio, a pensare ch'egli domani sarà lassù, avrà conquistato, domato il colosso: ma non è per tale commozione ch'ei dirà quella montagna esser bella. — Un altro vede passare un treno di corsa. E pensa ai varii sentimenti di coloro che là dentro son trascinati, ai congedi dolorosi di molti nel partire, alle ansie di altri cui aspetta all'arrivo una sventura o una gioia, agl'incontri giulivi o strazianti, alla possibilità d'un disastro che di botto involga tutti in un comune infinito dolore che si propagherà domani da un capo all'altro d'Italia e forse d'Europa in cento famiglie; e tutto ciò lo commuove profondamente: non è perciò ch'ei dirà il passaggio del treno un bello spettacolo.

Ma invece, a prescindere dalle ragioni estetiche da noi già trattate, io chiamerei bello quel cipresso, deducendo il giudizio dalla mia emozione, ove il suo carattere solenne e triste avesse destato in me un senso di tristezza; l'alpinista avrebbe potuto chiamar bella quella montagna, deducendo il suo giudizio da un senso di potenza, di solennità, suscitato da essa, come trasfusione d'un suo contenuto, nell'animo di lui; quel terzo avrebbe potuto chiamar bello il treno per l'impressione di forza immane ed irresistibile che avesse in lui prodotto. Insomma, si sarebbero chiamati belli quell'albero, quel monte, quel treno, non già considerando il tumulto di sentimenti ch'essi

hanno destato nell'anima nostra, ma solo ed in quanto si fosse riconosciuta in essi medesimi, come uno stato interno loro obbiettivo, una commozione, una vita psichica, una potenza fisica: si sarebbe chiamata bella la malinconia del cipresso, la solennità della montagna, la forza immane del treno. Abbiamo finora studiato la bellezza degli obbietti in quanto pertinente alle loro parvenze sensibili; dobbiamo ora studiare le ragioni estetiche degli obbietti in quanto o realmente dotati, o illusoriamente investiti da noi di un *contenuto*, psichico o dinamico-fisico.

Un contenuto non può rivelarsi a noi che per mezzo d'un tramite sensibile. Questa rivelazione, questa manifestazione d'un contenuto è quel fatto che comunemente si dice e diremo anche noi *espressione*. Ma l'espressione può aver luogo in due modi. Il contenuto può immedesimarsi totalmente con le forme che lo rivelano, sì da comunicare a queste la sua bellezza e piacere a noi come forma sensibile; ed abbiamo quelle che chiameremo *le forme espressive*. Può invece palesarsi attraverso fenomeni sensibili, ma rimanendo come staccato da questi, sì da piacere o dispiacere senza perciò comunicare il suo valore estetico alle forme rivelatrici; ed abbiamo quelli che, per intenderci, chiameremo *fatti espressivi*. Prima di prendere a studiare le ragioni estetiche del contenuto, dobbiamo intanto esaminare i modi con cui esso a noi si rivela: esaminare cioè le forme espressive ed i fatti espressivi.

CAPITOLO II.

DELLE FORME ESPRESSIVE.

§ I. — *Preliminari.*

Di un fatto notevolissimo è necessario toccare prima di tutto: di quello, cioè, che potremmo chiamare l'estetizzazione dei sensi inferiori, in quanto capaci anch'essi di esprimere un contenuto estetico, bello o brutto nel pieno senso della parola. Distingueremo i sensi superiori dagl'inferiori secondo questo criterio: che i superiori ci sembrano rappresentare le qualità degli oggetti in modo obbiettivo, sì che esse riescono piacevoli o spiacevoli direttamente all'anima; mentre i sensi inferiori ci rappresentano una modificazione soggettiva d'un organo del nostro corpo, e piacciono o dispiacciono fisicamente a questo. Ma, come toccheremo meglio a suo luogo, anche i sensi inferiori possono farsi rappresentativi d'un contenuto psicologico obbiettivato. Non è, p. es., chi non senta in certi odori un'espressione spiccata, come se in quel profumo si nascondesse un'anima intonata a uno speciale sentimento. Ci sono odori mistici, odori severi, odori volgari, odori languidi e così di seguito. E altrettanto, quantunque in minor misura, può dirsi dei sapori e dei

contatti. Ora, tale contenuto espresso nelle rappresentazioni sensibili inferiori, se piace o dispiace, piace o dispiace anch'esso direttamente all'anima, è quindi bello o brutto nel senso più stretto della parola ⁽¹⁾. Per esempio, io guardo dalla finestra un brullo paesaggio invernale: un cielo plumbeo sotto cui si stende una campagna nevosa, sul cui lenzuolo bianco spiccano soltanto scheletri neri di alberi e cespugli secchi. E mi piace per la tristezza, per la desolazione che in esso vedo espressa. Orbene, come parte di tale desolazione e tristezza può piacermi anche il freddo della neve che io immagino: ma piacere all'anima, non certo al corpo, che inorridisce solo all'idea di trovarsi là in mezzo. Così posso trovare elemento estetico in sommo grado l'odore d'erba novella che emani da una campagna primaverile, in quanto esso mi esprime un che di fresco, di sano, di lieto; e se un giorno, ritrovandomi in quella stessa campagna, vi sentissi un forte odore di profumeria, ne sarei esteticamente insoddisfatto. Ma tale scontento sarebbe dell'anima per il contenuto dell'odore, non già del naso per la sua pura qualità sensibile. Certo, infatti, tornato in città non consiglierei a un profumiere di vendere nelle sue bottigline odore d'erba fresca. Gli è che dal profumiere si cerca l'odore

⁽¹⁾ Ripeto, a scanso di equivoci, che per *piacere dell'anima* intendo « piacere privo di tono sensorio ». Ma so bene anch'io che, in ultima analisi, ogni piacere è un fatto psicologico, e quindi, a rigor di termini, piacere della psiche.

buono, in campagna l'odore bello: là giudica il naso, qui giudica l'anima.

I sensi inferiori, insomma, se nella trattazione del bello puramente sensibile abbiamo creduto di doverli escludere, li comprendiamo anch'essi nello studio dell'espressione, perchè il contenuto ch'essi sono talvolta capaci di esprimere piace o dispiace in senso strettamente estetico.

§ II. — *Delle forme espressive nell'uomo.*

Il fatto che nelle parvenze d'un volto o d'un corpo umano noi possiamo leggere un particolar aspetto divita psichica, può spiegarsi in tre modi principali. 1° Un'analogia misteriosa fra certe parvenze sensibili e certi stati interni, per cui noi in quelle vediamo un'espressione di questi. Di una linea noi diciamo che è dolce, o aspra, o ardita; d'un colore che è vivace o mesto; d'un suono che è languido, duro, fiero e così via. È un fatto rispecchiato spontaneamente nell'uso linguistico più inveterato e universale, e non c'è bisogno d'insistervi. Orbene, così potrebbero le linee, poniamo, d'un viso umano che assumesse l'atteggiamento corrispondente a un' interna dolcezza d'animo, esser linee dolci; quelle d'un viso irato essere aspre e dure, e così di seguito. 2° Una facoltà innata di leggere nelle forme del volto e del corpo umano l'espressione dei sentimenti cui esse corrispondono. 3° Un'associazione empirica fra quelle forme esterne e quegli stati interni, a noi

rivelati da principio per altro modo, la quale finisca col rappresentare immediatamente alla coscienza quei certi stati in quelle certe forme.

La prima teoria è quella di Sully Prudhomme⁽¹⁾: quella, almeno, che egli considera fondamentale nel fenomeno espressivo, ricorrendo alle altre solo come a complemento secondario. Noi la respingiamo assolutamente. Dire che il sorriso dà un'espressione di dolcezza perchè le linee del volto sorridente sono linee dolci, è un considerare tale volto come una mera composizione di linee, a prescindere dall'atto sintetico percettivo che riconosca in essa un volto umano. E l'identica espressione di dolcezza dovrebbe allora trovarvisi da chi, nel disegno schematico lineare d'un volto sorridente, non riconoscesse che linee, senza avervi ancora ravvisato una figura umana; ovvero da chi contemplasse un volto sorridente capovolto: e che ciò avvenga l'esperienza assolutamente lo esclude. Per riconoscere l'espressione dolce d'un viso bisogna riconoscerlo come viso, guardarlo per il suo verso o raddrizzarlo mentalmente ove sia rovesciato, ecc. Altrimenti l'espressione è, per chi guardi, nulla. Invece che con un volto, che è assai più facile a esser subito percepito come tale, l'esperienza di ciò può farsi per esempio con un occhio. Tracciato schematicamente l'occhio in un dato atteggiamento, corrispondente a una data espressione, ma in modo che esso non possa riconoscersi di colpo come occhio, si

(1) *L'expression dans les beaux arts*, Paris, Alcan, 1898; p. 207-209.

mostri a una persona che non abbia pratica di disegno. Orbene, finchè questi non vedrà in quelle linee altro che linee, esse saranno per lui mute d'espressione. Solo dopo percepito il disegno come occhio, egli vi leggerà lo spavento, il cruccio, lo sdegno, il sorriso, o altro.

Con la teoria prudhommiana non si comprenderebbe, poi, il radicale mutar d'espressione che alle volte può avvenire per un minimo cambiamento di forme, per la minima contrazione muscolare. Uno stesso volto che esprima indifferenza, sollevando appena i margini della palpebra superiore o della inferiore — sì che l'iride campeggi di sopra sul bianco dell'occhio, e resti coperta di sotto per un segmento maggiore dell'usato — acquista un'aria spiccatissima di terrore e di spavento. Facendo il contrario, come se la forma che l'occhio ha con tale espressione si capovolgesse, assume un tono di languore e di cascaggine. Quale mutamento di linee in quanto mere linee, potrebbe nella teoria del Prudhomme spiegare una così grande metamorfosi?

La seconda teoria — che la facoltà di leggere nella fisionomia e nei gesti dell'uomo stati psicologici corrispondenti, sia facoltà innata — non pare addirittura assurda ove si consideri come innata sia in gran parte la concomitanza dei varii sentimenti con quei certi fenomeni fisici. Ma Carlo Darwin, che allo studio dell'espressione nell'uomo e negli animali ha dedicato lunghi anni, toccando rapidamente della questione, si mostra propenso ad ammettere l'innatività solo di rado, in certe poche espressioni più energiche ed appariscenti; ed anche in questi casi non

mai con assoluta certezza (¹). Uno degli esempi più notevoli pare a lui quello d'un suo bambino di sei mesi che mostrò turbarsi al pianto della *nurse*. Ma anche a questa prova potrebbe obiettarsi — 1° Che il turbamento potè indicare un effetto sentimentale prodotto dal pianto sul bambino, senza che perciò egli interpretasse il pianto come vera espressione, in modo da rappresentarsi sia pure confusamente lo stato obbiettivo della persona che piangeva. Una rappresentazione può, difatti, infondere in altri un dato sentimento senza comunicare per questo il suo. Il bambino può aver paura d'un tuono: ma non perciò egli interpreta il tuono come espressione di paura. 2° Che il pianto è manifestazione innata di certi sentimenti fin dalla nascita; che il bambino turbatosi al pianto altrui, aveva dunque già pianto egli stesso chi sa quante volte; e che quindi, se pure ebbe luogo da sua parte una tal quale interpretazione obbiettiva del pianto altrui, essa potè provenire da un'associazione già rudimentalmente fissata nel bambino, fra uno stato d'animo e il pianto.

Sola sostanzialmente accettabile crediamo noi quindi la terza teoria: quella che spiega la lettura dello stato interno nelle sue parvenze esterne per via di associazione. Ma essa, alla sua volta, dà subito luogo a un dubbio e ad una divergenza di pareri. Tale associazione noi la formiamo sugli obbietti esteriori a

(¹) *Dell'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali*: traduzione di Canestrini e Bassani, Torino, 1898; p. 239-40.

noi, fra il sentimento altrui, cioè, e la manifestazione esterna da cui siamo assuefatti a vederlo accompagnato; o non la formiamo invece su noi stessi, tra le varie forme di stato interno e le varie manifestazioni esterne del nostro corpo che naturalmente le accompagnano? ⁽¹⁾

È una questione tutt'altro che semplice. Ma una cosa può affermarsi con piena certezza: che per molti casi la seconda ipotesi non può assolutamente ammettersi. Essa, infatti, si fonda sopra un cardine indispensabile: il nesso naturale, innato, precedente all'esperienza esterna, fra i sentimenti e la loro manifestazione. Giacchè chi interpreta quel gesto altrui come segno di quel certo sentimento, perchè tale esso è stato in lui, vuol dir che non l'ha imparato da nessuno e lo compie spontaneamente, per tendenza innata. Ora, in molti casi questo nesso innato è addirittura da escludersi. Tali sono, intanto, tutti quei segni esteriori proprii soltanto di questo o di quel popolo; i quali con la loro limitata diffusione mostrano chiaro essere semplice frutto di consuetu-

⁽¹⁾ Secondo la teoria di James e Lange, il sentimento non sarebbe la causa delle manifestazioni fisiche, bensì queste sarebbero effetto immediato degli stati presentativi, e causa del vario tono sentimentale: aspetto fisico dello stesso fatto che, psichicamente, è il sentimento. Noi non crediamo accettabile tale teoria (cfr. MASCI, *Il materialismo psicofisico*, Napoli, 1900; I, p. 52 seg., III, p. 53 seg.); ma in ogni caso quel che importa al nostro discorso è la concomitanza dei due fenomeni, come che debbano considerarsi i loro rapporti di causalità.

dine. Per esempio, nell'alzata della testa da sotto in sù l'Italiano del Mezzogiorno vede una viva espressione di rifiuto. Ma in una buona metà d'Italia, e, credo, in tutto il resto del mondo, tale gesto è affatto incomprensibile e vuoto d'espressione. Così certi gesti con cui alcuni popoli barbari esprimono il loro ossequio, la loro devozione, il loro saluto, sono per l'Europeo non iniziato, del tutto muti. Nè è a dire che il nesso fra il sentimento ed il gesto sia innato almeno nel popolo che usa il gesto stesso, Un bambino napoletano allevato lontano dal Mezzogiorno e dai meridionali, non comprende affatto il segno meridionale suaccennato della negazione. Del resto anche il Darwin, che è assai propenso per la innatività del nesso, ammette che in molti casi la manifestazione dello stato interno è frutto di una mera convenzione. E cita come esempio il giunger le mani in atto di supplica.

Un altro gruppo di gesti espressivi per cui l'associazione interna non può ammettersi, sono alcuni di quelli compiuti dalle bestie. Nel gatto che spiega le unghie, inarca la schiena e arruffa i peli, noi leggiamo immediatamente la collera; nel cavallo che appunta le orecchie, l'attenzione; nel cane che dimena la coda, la gioia. Pure, noi non abbiamo coda da dimenare, peli da arruffare od orecchie da appuntare, sicchè il nesso fra il contenuto psichico e la sua manifestazione fisica non può essere nato altro che da esperienza esterna.

Nè possiam dire che questi gesti animaleschi od umani certamente espressivi per nesso esteriore, siano meno efficaci in confronto di qualunque altro, la cui

efficacia espressiva possa esser di origine empirico-interiore. Chè, come il Darwin stesso deve riconoscere, nel cane per esempio la gioia o la mortificazione possono, coi gesti della coda, delle orecchie, di tutto il corpo, manifestarsi in modo così vivo da non invidiar nulla a qualsiasi espressione umana.

Concludendo: certo è che per alcune manifestazioni espressive non è ammissibile che il nesso esterno, e certo è che il valore di queste non la cede in nulla a quello di qualunque altra. Se è così, non vediamo la ragione onde dovrebbe ricorrersi per le altre alla chiave dell'associazione interna. La quale poi, si noti bene, costringe ad ammettere in molti casi una doppia associazione, e cioè: tra un nostro stato interno a e la rappresentazione del nostro gesto corrispondente b , fornitaci dal senso muscolare; e fra questa e la rappresentazione ottica c d'un gesto altrui. Queste due associazioni, integrandosi, ci farebbero leggere in questa rappresentazione ottica c uno stato interno altrui a . Non sempre, infatti, noi abbiamo del nostro gesto la rappresentazione ottica.

Noi crediamo adunque, tutto sommato, che l'associazione interna possa in generale invocarsi solo in via secondaria, come un aiuto, una conferma, un sostegno al frutto dell'esperienza esteriore; ma non più di questo. Perfino quei casi che si citano come tipici tra i possibili a spiegarsi soltanto per via del nesso interno, a noi sembrano dubbii. Si dice, p. es., che il bambino, senza tale specie di nesso, non potrebbe, come invece fa, comprendere sì di buon'ora quel che significhi il viso sorridente o minaccioso

del babbo (¹). Ora, è vero che il bambino mostra di commuoversi diversamente al sorriso e al broncio; ma chi ci autorizza ad affermare che egli penetri l'espressione paterna nel senso obbiettivo della parola, in modo cioè da interpretare, sia pure in modo rudimentale, la benevolenza o la minaccia, e commuoversi di queste? Può essere invece che egli comprenda semplicemente un diverso valore del viso atteggiato così o così, in quanto lo associ a diverse rappresentazioni soggettive per lui gradite o sgradite: come carezze e giuochi, ovvero penitenze. Così il leone del serraglio comprende il gesto del domatore che solleva lo scudiscio, ma non già nel suo significato obbiettivo, come gesto imperioso, espressivo di padronanza, di energia; bensì nel suo valore causale di prossime busse e dolore fisico. Del resto chi ammette nel bambino la vera comprensione obbiettiva di certe forme anteriori all'esperienza esterna, deve ammettere che nel bambino esista allora già l'associazione interna fra un sentimento simile a quello che ora ei legge nel volto altrui, e un atteggiamento del suo volto, simile del pari all'altrui. Il che potrà darsi per il sorriso, ma non certo, p. es., per la minaccia; chè prima di vedere il volto infantile atteggiato a minaccia bisogna giungere a un'età relativamente avanzata.

Pure, v'è chi afferma che non soltanto origine principale dell'interpretazione dei gesti espressivi è il nesso interno; ma che per via di tale nesso interno

(¹) Cfr. Lipps, op. cit., p. 114.

ha luogo volta per volta l'interpretazione stessa. Questo tale nesso non servirebbe, insomma, a stabilire solo in principio l'associazione tra un gesto e un sentimento altrui, che poi, una volta assodata, correrebbe di per sè; ma ogni volta, invece, che noi leggiamo in un dato gesto un dato contenuto, ciò avverrebbe per la trafilata del nesso interno. Così fa il Lipps (¹); ed ecco come il fenomeno secondo lui si svolge. Noi vediamo, per esempio, un volto atteggiato alla collera. Orbene, in noi nasce uno stimolo all'imitazione di quell'atteggiamento; il quale stimolo non si traduce in effetto, ma resta pura *attività interna (inneres Tun)*. Questa si collega per un nesso empirico-interiore alla rappresentazione della collera, e ci fa leggere questo contenuto psichico nelle forme del volto altrui.

Sta bene. Ma questa attività interna, per potersi associare nei varii casi alla rappresentazione dei varii contenuti sentimentali, dovrebbe aver dunque una abbondante varietà di forme ben distinte fra loro. Or queste varie forme non potrebbero immaginarsi che come altrettante rappresentazioni delle sensazioni da noi provate nei muscoli, nei tendini, nella pelle, quando di volta in volta il nostro viso o il nostro corpo si atteggiavano a quel certo modo. Il Lipps nega l'intervento di queste rappresentazioni; e fa bene a negare cosa che, infatti, non ha luogo. Quando io vedo una testa che alza gli occhi al cielo, p. es. la santa Cecilia di Raffaello, vi leggo

(¹) Op. cit., p. 112-138.

l'espressione dell'estasi divina senza rappresentarmi affatto la tensione dei muscoli oculari. Ma negando tali rappresentazioni non si sa più a che cosa attribuire quella varietà di forme dell' *attività interna*, anzi non si sa più concepire l'essenza di questa attività stessa. Essa non è infatti sentimento, chè proprio del sentimento si tratta di spiegar l'origine; e ammettendo che nella contemplazione di un gesto altrui si suscita in noi un'attività sentimentale, si considererebbe invece il fatto come bello e spiegato. Resta che sia attività volontaria, riproduttrice d'una attività volontaria che produsse in noi un simile gesto espressivo. Ma in primo luogo l'attività volontaria, se si prescinda dal contenuto di ciò che si vuole, resta una forma generica, incapace di assumere aspetti molteplici e nettamente diversi, onde potersi associare a sentimenti diversi. In secondo luogo tale attività volontaria non sussiste, perchè i movimenti espressivi conseguono quasi sempre allo stato interno in modo puramente riflesso, e fra lo stato sentimentale e la sua manifestazione fisica non riusciamo a trovare nella nostra coscienza uno stadio volitivo intermedio. Che cosa può essere dunque quella *attività interna*? Noi non riusciamo a comprenderlo.

Una confutazione pratica della teoria del Lipps noi la troviamo, del resto, nel fatto seguente. La fotografia istantanea, nel fissare certi atteggiamenti dei corpi in moto, e quindi anche del corpo umano, ha dato risultati imprevisi. In un uomo che corra o si lanci arditamente in avanti, il tronco, le braccia, le gambe prendono posizioni che nessuno mai avrebbe sognato. L'arte, infatti, non le aveva avvertite, e nel

rappresentare uomini di corsa, soldati che muovono all'assalto, e simili, aveva invece consacrato alcune disposizioni tradizionali di membra più facilmente colte dall'occhio perchè relativamente più stabili in mezzo al moto rapido. Ora, se nel contemplare una figura avvenisse, come crede il Lipps, l'eccitazione dell'attività interna che corrisponde a quel certo atteggiamento, quegli strani gesti rivelati dalla fotografia istantanea non soltanto dovrebbero suscitare in noi l'attività interna corrispondente e il corrispondente stato d'animo, e quindi farci trovare espressiva la figura osservata; ma dovrebbero tali figure sembrarci più espressive di quelle atteggiate tradizionalmente dall'arte in quei dati gesti; chè questi, quando pure rappresentino un momento reale (il che non sempre fanno), corrispondono certo a momenti men fuggevoli, e quindi di più blanda attività. Invece è tutto il contrario. L'esperienza esterna ha potuto stabilire il nesso solo con quegli atti più facilmente percepibili, e solo quelli per noi esprimono calore d'animo, slancio, ecc. Quelle tali vedute fotografiche istantanee ci sembrano mostruose e non esprimono niente.

All'asserto che la lettura dell'espressione sia frutto d'associazione stabilitasi per esperienza esterna, potrebbe muoversi una difficoltà. — Come va, allora, che ci sembrano massimamente efficaci certi gesti estremi, certe contrazioni, certe alterazioni estreme del viso, rari assai più delle modificazioni ordinarie, forse talora nuovi affatto, e quindi concorrenti in minor misura o per niente affatto a formare l'esperienza?

Ma la risposta è assai facile. Gli è che l'esperienza associa certi sentimenti a certe forme espressive, non già considerando queste in sè stesse, in modo assoluto, bensì in rapporto con le forme consuete, in quanto rappresentano un certo genere di modificazione rispetto a quelle forme normali che corrispondono al grado neutro dell'espressione, allo stato indifferente dell'animo. Questo genere di modificazione è la qualità comune alle singole esperienze su cui si forma l'associazione psicologica, è la caratteristica a cui si associa quel certo contenuto. P. es., in tutti i volti delle persone spaventate si è visto questo carattere: che le sopracciglia si innalzano e gli occhi si spalancano. Espressione dello spavento diviene dunque *l'innalzamento delle sopracciglia e lo spalancarsi degli occhi*. E più si trovano accentuati questi caratteri, maggior intensità di contenuto vi si legge: fino a quel punto, s'intende, ove l'esagerarsi di essi esca di natura e non sia più umano. E, insomma, un fenomeno assai simile a quello del tipo caratteristico. Anche qui l'esperienza associa l'idea d'una classe o specie d'oggetti alla rappresentazione d'una tendenza, e fa trovare il tipo di una classe nell'esagerazione, entro certi limiti, di essa tendenza.

La manifestazione espressiva, anche considerandola, come finora abbiám fatto, solo in quanto otticamente percepibile, può avvenire in varii modi, che ci limiteremo ad accennare. Può risultare da una semplice forma espressiva per sè, senza concorso di movimenti: come sarebbe, p. es., un volto sorridente, o attento, o malinconico. Può esser prodotta da un



movimento, come l'abbassar del capo in segno di approvazione, il crollarlo in segno di minaccia, l'alzar le spalle in segno d'impazienza. Può consistere in un colore: come il rossore della vergogna o dell'ira, il pallore della paura. In una forma puramente temporale: come la tardità o la rapidità di movimenti comuni, insignificanti in quanto mere forme di gesti. In una forma spaziale e temporale combinata: come i movimenti ondeggianti e lenti, ovvero angolosi e rapidi. Può finalmente consistere, e consiste assai spesso, in molti di questi elementi combinati insieme.

Più interessante sarà dir due parole di quelle che potremmo chiamare espressioni permanenti: che non corrispondono cioè a uno stato transitorio dell'animo, transitorie esse stesse, ma si leggono nelle forme normali e stabili dell'individuo.

Ci sono fisionomie naturalmente accigliate, o ilari, o tristi, o umili, o boriose; come ci son corpi che con la loro forma e coi più consueti movimenti sembrano indicare nobiltà o volgarità d'animo, presunzione o modestia, timidezza o baldanza. È una nota psichica dominante impressa stabilmente nell'esteriore fisico. Ed è nota che può essere tutta individuale, ma può essere anche caratteristica d'un popolo, d'una stirpe, d'una razza. Il Tedesco ha, p. es., in generale, come tutti i popoli del Settentrione, un'apparenza di energia assai superiore a quella dell'Europeo del Sud, o del Turco, o dell'Arabo. Or quella nota permanente può dipendere da varie cagioni. Può aver luogo per un reale predominio psicologico di quella tale nota espressa nelle parvenze fisiche; e potremo quindi trovare uomini dall'espressione malinco-

nica perchè lo stato dominante del loro animo è la malinconia, e il loro volto si è naturalmente atteggiato all'espressione della malinconia, magari conservandola anche quando l'animo non è malinconico. Può esser prodotta da una conformazione fisica che, del tutto indipendente da uno stato interno, si allontani però da certe forme normali nello stesso modo onde, negli individui comuni, se ne allontanano le alterazioni passionate; e venga perciò a dar l'illusione di esprimere uno stato interno, che invece non ha luogo. Un esempio tipico ne sarebbe l' *Homme qui rit* di Victor Hugo. Ma, senza ricorrere all'invenzione poetica, noi vediamo ogni giorno fisionomie le quali parrebbero rivelare un carattere psicologico, che invece non esiste affatto nei loro proprietari. Tutti i casi, e quanti sono!, in cui diciamo che la fisionomia ci ha ingannati, sono appunto casi di espressione illusoria, estesa per analogia da una manifestazione passionata transitoria a una conformazione permanente.

L'espressione dominante può infine consistere in quel fenomeno che diremo di *espressione immediata*; provenire, cioè, da una misteriosa analogia tra certi fatti fisici e certe qualità psichiche, che si estende ben oltre i limiti dei fenomeni umani, ed è quella stessa che ci fa trovare un'espressione speciale in certi colori, in certi suoni, in certi caratteri di forme inanimate, e via via. Ne toccheremo meglio a proposito dell'espressione nel mondo inanimato; qui basti ricordare il fatto, e considerare la sua influenza sulle espressioni umane. Un volto bianco, con occhi celesti, coronato di capelli biondi, ha, con identici linea-

menti, un'espressione diversa da quella d'un volto terreo, con occhi e capelli neri. Un corpo pingue e tozzo sembra racchiudere un'anima più tranquilla e apatica che non un corpo magro e slanciato. Una capigliatura abbondante e cadente in lunghe ciocche o riccioli, dà al viso tutt'altra espressione che una chioma arruffata, o invece allisciata, o tagliata a spazzola: anche a prescindere dalla rivelazione indiretta dell'animo che può trovarsi nel voler portare i capelli a quel modo, secondando la moda, ovvero contrastandovi, o abbandonandosi a una *posa*, e via dicendo. E non insistiamo più oltre sopra un fatto d'esperienza così ovvia e giornaliera.

In caratteri più o meno permanenti di forme e gesti noi leggiamo per lo più anche l'espressione di quelle qualità interne che non sono propriamente stati d'animo concreti, sentimenti, affetti; bensì disposizioni, potenze virtuali della psiche. Tali sarebbero l'intelligenza o la stupidaggine, la volgarità o la nobiltà del sentire. Non esiste infatti uno stato d'animo che sia *intelligenza*, non uno stato d'animo che sia *volgarità*. Noi diamo questi nomi a qualcosa che supponiamo, che postuliamo come qualità delle varie anime umane, e con cui spieghiamo il vario comportarsi di queste di fronte ai medesimi fatti obbiettivi. Orbene, anche tali ipostasi possono avere la loro espressione nelle forme umane. In parte ciò avviene perchè tali qualità psichiche sogliono essere accompagnate da stati concreti, sentimenti concreti particolari, dalla cui espressione diretta noi risaliamo più addentro, leggendo in essi come un secondo fondo psicologico.

Ma questa trafila può anche mancare, e la forma sensibile associarsi direttamente alla qualità psichica. Quando noi leggiamo l'intelligenza nel fuoco d'un occhio, lo facciamo risalendo all'intelligenza attraverso la manifestazione d'un sentimento di vivacità, di soddisfazione, che accompagna il libero esercizio dell'intelligenza. Ma quando invece leggiamo questa medesima disposizione psichica nell'altezza della fronte o nell'apertura dell'angolo facciale, abbiamo un caso d'espressione diretta.

Tale sorta di espressioni può derivare da una concomitanza naturale di qualità interne e forme esteriori, come sarebbe nel caso citato. Ma può avere radice in un'associazione d'idee più artificiale, ove noi connettiamo una certa qualità psichica a certe parvenze, soltanto perchè esse siano le parvenze d'una classe o d'un ceto di persone che di solito abbia quei certi caratteri psichici. Per dare un esempio spiccato, c'è un fisico tutto caratteristico dei contadini: con un colorito contadinesco, un modo di gestire contadinesco, un passo contadinesco, e così di seguito. Ora, per noi tali forme si associano a una certa rozzezza d'animo e alla poca levatura intellettuale che esse comunemente accompagnano, e nelle parvenze fisiche contadinesche vediamo un'espressione di tali qualità interne, pensando queste come qualcosa di vivo, di concreto, di presente sotto quelle forme.

S'intende bene che tanto quest'associazione artificiale come quella fondata su caratteri più naturali possono benissimo ingannarsi. Ma all'espressione che noi leggiamo in un oggetto, esteticamente parlando poco importa la corrispondenza o meno con la realtà obbiettiva.



L'espressione d'un contenuto psichico umano, non meno che per via di parvenze ottiche, può aver luogo in forme acustiche. Vediamone qualcosa, prescindendo per ora, ben inteso, dalla parola articolata, e fermanoci solo ai suoni inarticolati: quali l'intensità, il timbro, l'altezza, il ritmo, la modulazione fonica.

Pei suoni, ancor più immediatamente che pei gesti, può riconoscersi in un gran numero di casi un'espressione derivante da nesso empirico-estriore, fondato cioè sulla mera esperienza esterna. Sono tutti quei suoni o modulazioni di suono diverse da popolo a popolo, che ognuno impara e adotta solo perchè è nato e vissuto in mezzo a quel dato ambiente etnico. Se noi sentiamo parlare nella stanza vicina un Italiano, e tanto più s'egli è nostro comprovinciale, anche senza intenderne le parole comprendiamo dal tutt'insieme se è adirato, se è lieto, se è triste, o altro. Meno facilmente comprenderemmo lo stato d'animo del parlatore se egli fosse d'una provincia remota dalla nostra. Per esempio, il Meridionale, la prima volta che conversi con un Settentrionale, trova nel suo accento un che di burbero e di sgarbato, che non è punto nell'intenzione di chi parla. Al contrario il Settentrionale sente nelle parole del Meridionale un che di lamentoso e di stanco: e non prende dal canto suo minore abbaglio. Peggio ancora ove si tratti addirittura d'uno straniero; e tanto peggio, quanto più remoto di stirpe o di lingua. A una rappresentazione della compagnia giapponese di

Sada Yacco, ricordo che, chiudendo gli occhi per non guardare i gesti degli attori, il più delle volte al suono del dialogo non avrei compreso se sulla scena si rappresentasse un litigio, una scena d'amore, o una conversazione faceta.

Un nesso più universale corre però fra lo stato interno e certi caratteri espressivi del linguaggio fonico inarticolato: p. es. il rinforzamento dell'intensità sonora e l'accelerarsi del ritmo nell'eccitazione psichica, e quindi nell'ira, nella gioia, nella disperazione; lo smorzamento e il ritardo nella depressione, e quindi nel lutto, nella tristezza, nella paura; e il pianto, il riso, il sospiro, certe forme di grido, e simili. Ora, in queste più universali manifestazioni il nesso fra lo stato interno e il suo riflesso esteriore dev'essere innato; e può per esse risorgere il quesito, se siano espressive in forza di una mera associazione esterna, o non piuttosto per nesso interno. Non istaremo a ripeterci, e concludiamo addirittura che secondo noi, come per le espressioni ottiche, questo può rinforzare e sancire i risultati di quella, ma non è da ritenersi come coefficiente necessario; e tanto meno è da credere che operi volta per volta come interprete dell'espressione altrui.

Anche nel campo delle espressioni foniche, esistono, come caratteristiche di certi individui o classi d'individui, espressioni permanenti. Ed anche qui la causa può riportarsi alla stessa molteplicità di ragioni: un reale predominio di quella nota interna; ovvero un fatto puramente anatomico che dia alla voce, senza nessuna corrispondenza reale con lo stato

Attilio

psichico, le modulazioni, il tono e i caratteri che normalmente sarebbero segni di quello stato affettivo; ovvero quella stessa misteriosa corrispondenza che lega certi caratteri materiali a certi fatti morali, e che, fuori d'ogni associazione empirica, fa trovare in quelli l'espressione immediata di questi. Alcuni timbri di voce hanno, per esempio, un'espressione che non dipende affatto dalla concomitanza ordinaria di esso timbro con una data condizione psichica, e vi si sente un'espressione, poniamo, di gentilezza, proprio come può trovarsi nel colore celeste degli occhi, anche senza aver mai trovato tali caratteri fisici accoppiati a quel fatto interno. È un fenomeno che eccede i limiti dei fatti umani, ed è il germe che ha poi il suo massimo svolgimento nell'espressione musicale. Non è qui il luogo di parlarne, e ne toccheremo a suo tempo ⁽¹⁾.

E nei suoni noi possiamo altresì leggere, come nelle forme ottiche, l'espressione di certi caratteri psichici ipostatici. Ci sono voci volgari e voci nobili, voci stupide e voci intelligenti; e tale interpretazione può avvenire per gli stessi nessi già accennati a proposito delle forme ottiche.

⁽¹⁾ Per chi, secondo la teoria che meglio formulò lo Spencer, ritenga che l'espressione musicale abbia ogni sua radice nell'analogia con l'espressione fonica umana, questa terza classe di espressioni umane da noi posta non esiste, e resta assorbita nella seconda. Noi mostreremo a suo luogo l'insufficienza della teoria spenceriana, e la necessità di ammettere un'espressione musicale indipendente dall'analogia col nostro linguaggio.



Due sole parole basteranno intorno a quelle che chiamammo espressioni dinamo-fisiche: espressioni cioè d'un contenuto di forza fisica, considerato, oltrechè come pura forza, anche nelle varie modalità che diciamo leggerezza, sveltezza, agilità, ecc. I quali gradi e forme diverse son poi, in sostanza, contenuti ipostatici con cui ci spieghiamo le diverse attitudini fisiche alla produzione di speciali effetti; non è già che possiamo pensarle in sè come qualcosa di concretamente individuato. Orbene, l'espressione di questi varii contenuti dinamo-fisici consiste o nelle forme stabili che empiricamente noi vediamo accompagnarsi con essi (dimensioni del corpo, sviluppo muscolare, proporzioni e conformazioni speciali delle membra); o in forme di movimento (gesti tremuli o vibrati, rapidi o lenti, pieghevoli o angolosi; velocità nella corsa, altezza e lunghezza di salto, con tutte le loro gradazioni, ecc. ecc.) che noi consideriamo prodotte da quelle diverse disposizioni. Nel primo caso il contenuto espresso è una mera virtualità; nel secondo caso rappresenta invece qualcosa di attuale, di reale. In ambedue i casi il nesso espressivo è meramente empirico.



Che il fenomeno espressivo delle forme umane sia in molta parte un fenomeno subbiettivo, appare an-

che a prima vista. Tutte le volte che in una parvenza umana noi leggiamo un contenuto per mera estensione analogica o per espressione immediata, è chiaro che noi veniamo a porre qualche cosa che obbiettivamente non ha luogo. Così è quando vediamo una espressione di delicatezza d'animo in un volto bianco, con capelli biondi e occhi azzurri, o quando attribuiamo la tristezza a un volto che è atteggiato a tristezza solo per conformazione anatomica naturale. Ma la soggettività non si limita a questo. Essa è ben più radicale, e sotto il rispetto estetico si estende addirittura a tutti quanti i casi di forme espressive. Anche quando, infatti, noi leggiamo un certo contenuto in una forma che ne sia veramente l'effetto, anche allora l'assimilare, il fondere in uno contenuto e forma espressiva, si da vedere in questa la rappresentazione e i caratteri di quello, e chiamar malinconico il volto che esprime malinconia, adirato il volto che esprime ira; e attribuire, come vedremo, a pregio o difetto estetico della forma quello che è pregio o difetto del contenuto soltanto: anche allora, ripeto, si tratta di un processo eminentemente subbiettivo. Obbiettivamente i termini « contenuto » e « forma espressiva » restano anche in questo caso due termini ben distinti fra loro. Uno sarà effetto reale dell'altro, ma *non* perciò è l'altro. Nel volto d'un uomo adirato, obbiettivamente la collera non c'è più di quel che ci sia la mansuetudine: ossia non c'è neanche per sogno. Possiamo dire in un senso assai relativamente obbiettivo che nel volto si mostrano, si disegnano i varii affetti dell'animo, solo in quanto per la maggioranza degli uomini quest'assimilazione sembra aver luogo. Ma se un in-

dividuo sostenesse che egli nel volto d'un uomo adirato non vede menomamente l'ira, bensì soltanto una modificazione fisica che è effetto dell'ira e gli fa argomentare che quell'uomo sia adirato; e che tutti gli effetti estetici che posson derivare a quel volto dall'essere un volto adirato, per lui non sussistono: nessun argomento obbiettivo, assoluto, potrebbe recarglisi a provare il suo torto. Ora, un caso simile non sappiamo se possa darsi, chè sarebbe un'eccezione alle norme più generiche della psicologia umana. Ma abbiamo bensì differenze non meno profonde, per esempio fra popolo e popolo, riguardo a tutte quelle parvenze espressive che dicemmo limitate, particolari ad ognuno. Ed è campo in cui ciascun popolo giudica secondo le proprie abitudini ed ha un parere tutto diverso da quello degli altri; palesando così la subbiettività del giudizio, derivante dalla subbiettività del processo associativo. Per un Giapponese è forma fonetica eminentemente espressiva di passione amorosa, con tutte le relative conseguenze estetiche, quella modulazione di voce che a noi Europei sembra un ridicolo miagolio, pur quando sappiamo a quale contenuto reale, lì sotto presente, corrisponda essa manifestazione. Chi ha ragione? Tutti e due, e nessuno dei due. Se si guarda al lato puramente obbiettivo del fatto, non v'ha dubbio che quel suono sarà effetto d'amore ma non è menomamente amore, e che fra i due termini c'è un abisso: ed abbiamo ragione noi. Se si guarda all'aspetto subbiettivo, sta il fatto che per tutti coloro in cui giunga a formarsi l'associazione, l'assimilazione, quel suono è veramente un suono amo-

roso: e allora noi abbiamo torto. La verità è dunque che per ognuno è espressiva quella forma che per lui è divenuta tale; e non c'è da discutere più oltre, salvo a invocare, ove sia possibile, un criterio di maggioranza, come qualcosa non di assoluto, ma che si dia almeno l'aria di esserlo.

§ III. — *Delle forme espressive negli animali.*

Nulla di speciale potremmo dire sull'espressione d'un contenuto dinamo-fisico, la quale ha luogo nello stesso modo che per le forme umane. Più interessante è invece lo studio delle espressioni psichiche. Non è già che la radice del potere espressivo di certe forme sia essenzialmente diversa da quel che è nella sfera umana; ma vi rappresentano una parte ben maggiore quei processi che danno la rappresentazione d'un contenuto puramente illusorio.

Per quel che riguarda le espressioni transitorie, passionate, le varie specie animali, a manifestare i loro diversi stati psichici — timore, gioia, ira, calma, attenzione, e via via — hanno segni particolari che per la persona esperta riescono efficacemente espressivi d'un contenuto obbiettivo: fin dove, ben inteso, è possibile che un uomo ricostruisca in sè un fenomeno psichico animalesco. Tutti, p. es., leggiamo la gioia nello scodinzollo e nei salti reiterati d'un cane, la rabbia nello stesso movimento caudale, ma più lento, del gatto; l'appuntar gli orecchi è indizio manifesto d'attenzione in tutti gli animali, e così di

seguito. Ma se usciamo dalle specie più familiari, il segno fisico perde per noi il suo valore, e o non lo comprendiamo affatto, o, se è possibile estendere ad esso una analogia con moti e gesti consimili del corpo umano, vi leggiamo quel contenuto che siamo soliti di rappresentarci nel corrispondente gesto dell'uomo. Così, p. es., una persona non pratica, a vedere una scimmia allontanar le labbra e scoprire i denti, dice che ride e vede in lei un'espressione di letizia; mentre quella è espressione di collera, di dispetto o simili.

Questa estensione analogica della semiotica umana impera poi totalmente, o quasi, in quello che per noi è il campo più importante dell'espressione animale: le espressioni dominanti, permanenti dei vari tipi. Il bue, con la lentezza vigorosa dei movimenti, con la grandezza dell'occhio nero, con quel non so che in tutta la fisionomia che richiama certi caratteri dell'uomo pensoso e severo, ha per noi un'espressione mirabile di decoro, di pace, di solennità, di gravità; è l'animale più dantescaamente *onesto*. Un cavallo, e specialmente un buon cavallo, dal suo inceder vibrato, dalla risolutezza con cui pone il piede a terra e lo risollewa ardito, dal portamento eretto del collo e della testa, dal fremito nervoso e impaziente che lo scuote, c'infonde un senso spiccatissimo di nobile orgoglio. Nello sguardo di certi animali leggiamo la fierezza, in quello di altri la mansuetudine, di altri l'astuzia, di altri la stupidaggine; nei moti rapidi e continui d'alcuni, il brio, la gioia; in quelli tardi e stentati d'altri, la mestizia, l'abbattimento. Non possiamo concepire, p. es., una

tartaruga allegra o un passero triste. E se tutto ciò talvolta può avere una qualche corrispondenza nella realtà, in gran parte non son che *fantasie nostre*, costruite su mere analogie accidentali; chè quand'anche una corrispondenza vi sia, è sempre in minima misura, fin dove la psicologia animalesca, in modo rudimentale, oscuro, involuto, può presentare una qualche traccia di caratteri umani. E l'illusoria o esagerata attribuzione di certi caratteri psichici a certi animali, rotta bruscamente dalla realtà, è a volte fonte di comico. Vediamo un cavallo incedere impettito e fiero, sotto una ricca gualdrappa. Che bella espressione di nobiltà e di fierezza! Improvvisamente eccolo alzar la coda... con quel che segue. Vediamo un gatto sonnacchiare grave e maestoso, socchiudendo appena gli occhi di tanto in tanto per lanciare sguardi di disprezzo a chi lo contempla. Oh ferino Sordello! Ma s'ode un colpo, e Sordello balza in piedi e si rifugia spaventato nel primo nascondiglio. Sono altrettante rivelazioni della verità: che però non bastano a toglierci l'illusione, a rompere il nesso fra quelle animalesche parvenze e certe forme di contenuto psichico. E siamo pronti ad ammirare di nuovo il primo bel cavallo caracollante o il primo bel gatto sonnacchiante.

Anche nel mondo animale, infine, certi colori e certe forme possono avere un'espressione tutta immediata, indipendente da ogni nesso empirico diretto e da ogni estensione analogica. La bianchezza conferisce al cigno un'espressione psichica diversa da quella che il nero non dia al corvo o la sontuosa iridescenza al pavone. Le forme tozze dell'ippopo-

tamo ci sembrano rivelare un contenuto psichico ben differente da quello che vediamo nelle forme slanciate della gazzella. Nell'occhio dilatato e giallo del gufo sembra affacciarsi ben altro animo che non brilli nell'occhietto nero del canarino. Nella delicatezza che la farfalla presenta al tatto e nella leggerezza del suo volo si rivela per noi una psiche ben diversa da quella che sembra accogliersi sotto il guscio corazzato e nella pelle coriacea dell'impacciata testuggine. Anche simili espressioni hanno nel regno animale una molto maggiore importanza e varietà che nella specie umana: e per la immensa varietà e ricchezza di parvenze fisiche che la bestia può presentare, e perchè la bestia, più prudente dell'uomo, non si dà il fastidio di smentire tanto spesso il linguaggio psichico della sua veste corporea.



Come esistono certe forme espressive ottiche, ci sono anche per gli animali forme espressive acustiche. Ed anche questa sorta di espressioni può nascere per tre modi diversi. *a)* Può esser frutto di esperienza obbiettiva: la pratica di quella specie animale ha insegnato che quel dato verso corrisponde a quel certo stato di rabbia, di gioia, di dolore, o altro. Tale è il far le fusa del gatto quando se la gode al caldo, il suo soffiare quando è in collera; tali le diverse voci del cane secondo che fa festa, minaccia, si duole e via via. *b)* Può essere estensione analogica di voci e suoni umani o elementi parziali di questi. Molte

grida di animali ci sembrano minacciose, colleriche, giulive, lamentose, solo perchè vi ritroviamo caratteri di modulazione tonica, di timbro, di intensità, che hanno nella voce dell'uomo l'espressione corrispondente. Tali sono i molteplici versi imitativi dell'uccello beffatore d'America. *c)* Può essere espressione schiettamente musicale, improntata, cioè, d'una certa nota sentimentale, a prescindere da ogni esperienza od analogia. Tale il canto così mesto dell'usignuolo e quello così giocondo del canarino, tale il canto indefinitamente triste del grillo, e via dicendo. È quello stesso genere d'espressione che dicemmo potersi dare in qualche elemento del linguaggio umano; ed ha anzi un maggiore svolgimento che in questo, ove questo si consideri nelle mere forme parlate, senza intenzione musicale.



Intorno alla subbiettività delle espressioni animali non c'è da fermarsi. Della subbiettività del fenomeno fondamentale, di associare, assimilare un contenuto con una forma che ne è semplice conseguenza, abbiamo detto quanto era necessario a proposito delle espressioni umane, e non stiamo qui a ripeterci, come non ci ripeteremo più in seguito. Quanto alla subbiettività nel considerare un fatto fisico quale segno di un contenuto che non ha luogo, è chiaro com'essa abbia nel regno animale tanta maggior estensione quanto maggiore è in questo il numero delle espressioni analogiche o immediate.

§ IV. — *Delle forme espressive nel mondo inanimato.*

Semplicissimo è anche qui il fatto dell'espressione formale di un contenuto dinamo-fisico: sia come espressione di forza attiva, sia come espressione di forza virtuale. È naturale leggere un contenuto della prima specie dovunque si abbia una massa in movimento o un suono; della seconda dovunque sia una qualunque massa immobile. E questo contenuto dinamico apparirà tanto più intenso, quanto maggiore sarà nel primo caso la grandezza e la velocità della massa in moto, o l'intensità del suono; nel secondo la semplice mole. Un treno diretto esprime una forza immane, perchè è una grande massa spinta a una grande velocità. Nella grandezza della massa in movimento è l'espressione potentissima di un mare in burrasca o di un fiume in piena. Un colpo di cannone, e tanto più una salva di cannonate ovvero una scarica di fulmine, sono espressive di potenza per l'intensità del loro suono. Invece un grande edificio, tanto più una montagna, esprimono una grande potenza virtuale semplicemente con le loro dimensioni; proprio come potrebbe fare un corpo umano assai grosso e muscoloso ma in riposo: p. es., l'Ercole Farnese. E non possiamo dire che in questo caso il contenuto espresso sia propriamente illusorio, dacchè in fondo è forza virtuale anche quella che può svilupparsi come resistenza se non come attività.

Tutta illusoria è invece l'attribuzione agli oggetti inanimati d'un contenuto psichico. La quale avviene per due modi già da noi ripetutamente presi in esame: l'analogia e l'espressione immediata.

Certe qualità fisiche suscitano spontaneamente, immediatamente, l'impressione di corrispondenti qualità interne. Ne è prova la favella umana, che ha esteso al mondo dell'anima una quantità di termini esprimenti note tutte materiali. La finezza, la grossezza, la durezza, la mollezza, la freddezza, il calore, la ruvidezza, la pieghevolezza, e mille altre, non indicarono altro in origine che condizioni puramente fisiche della materia; oggi significano altrettante qualità dello spirito. Ora, il nesso medesimo che ha prodotto tale estensione di significato nelle parole, lega alla rappresentazione delle note esteriori fisiche quella di altrettante note interiori psichiche. La luce abbondante e viva ha un'espressione di letizia, di gioia; le ombre, le tenebre hanno un'espressione grave e malinconica. Certi colori sono gai, vivaci, festosi: soprattutto le tinte calde, come il rosso, l'arancio, il giallo. Le tinte fredde, come il celeste, l'azzurro, il violetto, sembrano calme, serene, miti. Le tinte tenui hanno un'aria di modestia, di delicatezza. Le tinte cariche, soprattutto se combinate in certi modi, sembrano pompeggiarsi, far orgogliosa mostra di sè. E sentiamo la gentilezza nei molli petali d'una rosa incarnata, la rozza superbia nella dura aridità d'uno scoglio, la modestia nel profumo evanescente della violetta, un che di baldanzoso nell'odore penetrante e forte del garofano; ci sembra ridere un mattino sereno di primavera, e accorarsi, gravato di plumbea

tristezza, un nuvoloso giorno invernale. Diciamo pieno di vivacità l'asciutto frizzante della tramontana, molle e languido l'umido tepente dello scirocco. E chiamiamo pensosa la luna e orgogliosamente lieto il sole. Insomma una rappresentazione sensibile, di qualunque natura essa sia, o ottica, o acustica, o tattile, o termica, o olfattiva, o gustativa, può a noi sembrare l'espressione d'un contenuto suo spirituale. E non insistiamo più a lungo su questo punto, chè sarebbe un ripeterci inutilmente, ripetendo, che è peggio, cose dette e osservate già da altri le migliaia di volte.

Una quantità di forme inanimate sono invece espressive perchè, come abbiám detto, noi estendiamo ad esse per analogia l'espressione delle forme umane.

Il processo analogico più semplice e naturale è quello che riguarda il valore espressivo di certi caratteri di movimento umano. Essi, astratti dalla forma dell'uomo, restano schemi adattabili a qualunque altra forma, anche inanimata, e ci danno, compiuti da questa, le stesse espressioni che darebbero nell'uomo. Un cipresso, un pioppo che oscillino lentamente al vento, solo con la lentezza del ritmo esprimono malinconia, tristezza. Il lento e uguale incedere d'un fiume ha un'impronta di maestà e di decoro; il corso precipitoso d'un torrente è iracondo, violento. Una barca sembra triste se è lentamente cullata dal mare, vivace ed allegra se saltella su onde frequenti e brevi. E, considerando come forma negativa di movimento l'immobilità, una superficie d'acqua che si stenda in specchio tranquillo esprime in modo sublime, com-

binandosi con altri elementi, tutto ciò che può esprimere l'immobilità del corpo combinata con altre note espressive, degli occhi, della fisionomia, ecc. E un lago tranquillo esprimerà pace e serenità, o malinconia, o tetraggine, secondo che si spieghi azzurro sotto un cielo sereno, grigio sotto un cielo coperto, nero nelle profonde tenebre notturne.

Passando dai movimenti alle forme immobili, troviamo, come qualcosa d'intermedio fra i due campi, certe forme che hanno un'espressione in quanto risultato di movimenti. Sono in particolar modo le forme lineari. Una linea retta o una curva ben raccordata appare come qualcosa di franco, di libero, di sicuro, in quanto è risultato d'un moto quale può derivare da un gesto franco, libero, sicuro, con la sua corrispondente espressione psicologica. Un profilo di monte che degradi lentamente ha un'espressione di dolcezza, perchè si considera come risultante d'un moto che avrebbe quest'espressione medesima. E per la stessa ragione ha un che di duro e di violento un profilo spezzato, frastagliato. La causa di questo riviver dell'espressione motoria nella forma immobile è che nella percezione delle forme ha grande parte il senso muscolare che ci danno i muscoli dell'occhio quando questo percorre tutte le parti dell'obbietto. Trattandosi di superficie, questo moto dell'occhio non ha una norma fissa, può compiersi in mille modi diversi, e non lascia traccia di sè quando la percezione della forma è definitivamente acquisita dalla coscienza. Ma ove si tratti d'una linea o d'una forma assai allungata, il movimento oculare non può compiersi che in un modo, è richiamato

continuamente dalla forma della linea, e conferisce la sua espressione speciale ad essa forma.

Anche alle vere forme immobili, considerate solo come tali, si estende abbondantemente l'analogia delle forme espressive umane, dovunque in una forma inanimata sia possibile intravedere un qualunque elemento, un qualunque cenno antropomorfo. Un albero coi rami eretti verso il cielo ha un'aria baldanzosa, se li protende largamente all'intorno ha qualcosa di affettuosamente protettore, se li curva a terra sembra dolersi e rammaricarsi. Gli alti cocuzzoli dei monti sembrano pieni di alterigia e di orgoglio, come fronti umane erette. Un monte dal pendio assai dolcemente degradante, come p. es. il Vesuvio, sembra riposare tranquillo come un corpo sdraiato. Certi fiori, come il giglio, la fucsia, hanno un'espressione di modestia perchè, pendenti dallo stelo in basso, sembrano portare il capo chino. E in generale dovunque una forma allungata si erga dal suolo — come un cipresso, una torre, una colonna, un fanale — siamo propensi a vedervi una figura vigilante; dovunque da un corpo principale si protenda qualcosa verso l'alto — come un campanile, una guglia — incliniamo a vedervi la protensione d'un braccio, e quindi un'espressione di supplica o di preghiera; e ritroviamo lineamenti del volto umano, sguardi, atteggiamenti di bocche, e le corrispondenti espressioni, nei profili dei monti, nelle facciate delle case, nei mobili, negli arredi domestici. Ma lasceremo anche questa volta d'insistere sur un fatto consacrato da mille e mille immagini nelle lingue e letterature di tutti i popoli della terra.

Finalmente possiamo avere forme di oggetti inanimati espressive per nesso associativo con un contenuto psichico che non è, s'intende, degli oggetti, bensì di persona che abbia con quelli una relazione così stretta, da comunicare, diffondere direi quasi in essi il suo contenuto psicologico. Così, p. es., una bandiera a mezz'asta finisce con l'assumere un'espressione luttuosa, perchè si associa quella rappresentazione al lutto per cui si espone la bandiera a quel modo. Le salve d'artiglieria finiscono con l'assumere un'aria di festa; e così i rami di mortella che si spargono a terra in alcune chiese nelle grandi solennità, e i paramenti alle finestre, e via via. Soprattutto il fenomeno ha luogo con le varie fogge di vestiario. L'abito del monaco ha per noi innegabilmente un carattere ascetico, quello del soldato un carattere marziale; le fogge adottate dal volgo e dai contadini sembrano esprimere un che di diverso dalle mode del mondo elegante; i grandi cappelli e le cravatte svolazzanti degli artisti o dei socialisti o degli anarchici, non si può negare che ci sembrino eloquenti rivelatrici di speciali caratteri psichici. Certo in tutto questo un qualche fondamento d'espressione naturale immediata ci può essere. Chè il determinarsi di certi usi o di certe fogge non è addirittura casuale; ma nasce secondo un certo nesso col sentimento o coll'impronta psichica di chi vi ricorre. Non è accidentale che l'abito del monaco sia più semplice e dimesso che quello del militare, nè che le fogge del volgo e dei contadini abbiano qualcosa di più sgargiante che non quelle delle classi più colte e raffinate. Ma certo è che l'abitudine ha consolidato

l'associazione, e rende per noi certe forme assai più significative che di per sè non sarebbero.

§ V. — *Ancora sulla soggettività delle espressioni formali in genere.*

•

L'espressione di forma sensibile, nell'uomo, ancor più negli animali, più ancora negli obbietti inanimati, può fondarsi, come abbiám visto, su certi caratteri fisici, in quanto deriva immediatamente da essi per un certo nesso immediato. Ma, come pure abbiám avuto occasione di vedere, i caratteri fisici sia di forma, sia di colore, sia di suono, sia di qualunque altro genere, se a grandi linee si presentano a noi ordinati in gradazione assoluta, in parte vanno anche soggetti a una notevole relatività di appercezione. La grandezza, la velocità, la resistenza, la forza, la maggiore o minore snellezza o corpulenza di forma, la regolarità, la vivacità del colore, la limpidezza del suono, l'intensità di esso, e via via: tutte queste qualità da cui dipende in tanta parte l'espressione fisica o psichica dei varii obbietti, sono nozioni abbastanza vaghe. Quand'è che un oggetto è grande, quando piccolo? quando di colore vivace, quando di colore smorto? quando snello, quando tozzo? quando veloce, quando tardo? Dipende in parte da una misura assoluta, ma in parte anche da un rapporto di più o di meno con certi gradi di esse qualità fisiche a cui noi possiamo confrontare quelle dell'obbietto, come a media normale nella sua classe. Noi chia-

miamo grande un topo quando ha dimensioni che per un gatto sarebbero piccolissime, immenso un tronco d'albero che sarebbe una sottilissima torre, snello un uomo le cui proporzioni sarebbero tozze e goffe in un obelisco, vivaci i colori d'un panorama che sarebbero pallidi e smorti come tinte di un fiore, limpido il suono d'una fontana che sarebbe orribilmente roco per un pianoforte. Or da queste impressioni tanto relative dipende anche in parte l'espressione riposta nelle qualità fisiche degli obbietti. Noi diciamo maestoso, solenne un edificio che come monte ci parrebbe grazioso e leggiadro. Vediamo un contenuto di grazia nelle dimensioni d'un'isoletta più grande di qualunque transatlantico in cui vedremmo l'espressione d'una forza imponente. Una carrozza che percorra al gran trotto un trenta chilometri all'ora ci pare animata da una vivace forza fisica, e un che di molle e cascante ha invece un treno merci che di chilometri ne faccia quaranta. Diciamo piena di gaiezza una piazza illuminata a luce elettrica, che di giorno, con quella stessa luce, ci sembrerebbe desolante di tristezza. È per noi espressione assai intensa di calma la superficie d'un mare tranquillo, perchè è immobile; non ha tale espressione una pianura, che pure è immobile allo stesso modo e anche più. Ma in questa la immobilità è normale e non ci colpisce, nel mare è anormale e ci fa grande impressione. Leggiamo l'ingenuo candore nella bianchezza del giglio, ma non in quella d'un foglio di carta, perchè la carta è normalmente bianca, ma non così i fiori. E mille altri esempi del genere corrono certo alla mente di ognuno. Ora, questa relatività nell'attribuire

a un certo obbietto una certa espressione, può produrre differenze notevolissime da individuo a individuo, per effetto del diverso contenuto dell'esperienza di ciascuno. Per l'Olandese che non abbia mai veduto che *polders* e mare, una collina di cento metri ha tutt'altra espressione che per l'Alpigiano. Il quale poi, se non è mai uscito dalla sua valle scoscesa, chiusa fra balzi e dirupi, a vedere un lago anche piccolo per la prima volta, ci vedrà un'espressione che l'Olandese forse non trova neanche nel mare. Un contadino che vada per la prima volta in una città un po' più città del suo paesello, a vedere le strade illuminate ammirerà in esse un'espressione di gaia festa, mentre a chi c'è arrivato da una grande metropoli parranno terribilmente cupe e tristi. Si può trovare, insomma, dai varii individui in un medesimo obbietto un valore espressivo o addirittura opposto, o affine ma di grado assai diverso; senza che, evidentemente, si possa stabilire in modo obiettivo chi abbia ragione o chi si accosti più al vero. Teniamolo a mente, chè questa diversità individuale la vedremo produttrice di una corrispondente relatività di giudizio estetico.

Qualcosa di analogo può avvenire per le espressioni permanenti che hanno il loro fondamento sull'estensione analogica. Prendiamo una categoria d'obgetti cui per analogia noi estendiamo una data espressione: per esempio l'aquila, nella cui fisionomia noi leggiamo una grande fierezza, perchè ha certi caratteri dell'uomo che guardi fieramente. C'è dunque un grado medio di fierezza pertinente al tipo aquila. Ora, un individuo aquila che abbia espressione di fie-

rezza minore di questa media potrà essere appercepito, da chi con essa media lo confronti, come assai men fiero di quel che non sembrerebbe a chi, conoscendo della specie aquila quell'individuo soltanto, lo considerasse in sè, senza rapporti a un grado superiore di fiera. Così un bove men grave e maestoso della media può sembrare di diversa espressione a chi abbia pratica di questa specie animale e lo confronti col grado normale di maestà bovina, e a chi invece, per poca consuetudine della specie, lo considerasse in sè stesso. E questa diversità d'impressione è anch'essa causa di disparità nel giudizio estetico.

CAPITOLO III.

DEI FATTI ESPRESSIVI.

Le *forme espressive*, da noi esaminate finora, rivelano un contenuto psicologico, reale o illusorio che sia, assimilandosi totalmente ad esso. In un volto adirato noi *vediamo l'ira*, esso dà per noi all'ira una forma sensibile. E così *vediamo* la gioia in un cane che saltella scodinzolando, *vediamo* la tristezza in un cielo nero, *vediamo* la malinconia in un chiaro di luna, e via via. Il contenuto è, insomma, diventato una forma sensibile; sicchè, come vedremo meglio in seguito, se esso è un bel contenuto rende bella la forma, e se viceversa è brutto, brutta. Un volto umano ci piace di più se esprime un sentimento a noi simpatico.

Ma molte volte il contenuto psicologico ci si rivela senza tale fusione, tale assimilazione in una forma sensibile. Quest'ultima può bensì esserci, ma resta in ogni caso puro indizio, distaccato nettamente dal contenuto che rivela, sicchè non risente affatto come forma del valore estetico del suo contenuto.

Questo modo di rivelazione d'un contenuto psicologico, per distinguerlo dalle *forme espressive*, lo chiameremo *fatto espressivo*. E può aver luogo in due maniere: come *azione* e come *situazione*.



§ I. — *Delle azioni espressive.*

Se io vedo Tizio che impugna una pistola e spara contro un altro, o Caio che apre la cassa forte del suo padrone e intasca il danaro, questi due fatti mi rivelano immediatamente un contenuto psicologico di Tizio e di Caio: la volontà di uccidere, in quello; la volontà di rubare, in questo. Pure non posso dire che il contenuto di ciascuno dei due fatti sia immedesimato, assimilato nelle loro forme sensibili. Tanto è vero, che esso contenuto lo penetrerebbe ugualmente bene come me, chi, invece di assistere alle due scene, le avesse sentite narrare nel modo più succinto, magari con le poche parole servite a noi per indicarle. Il che non è delle *forme* espressive, la cui espressione è irriproducibile a parole, o riproducibile solo in quanto la parola arrivi a ricostruire fantasticamente le forme stesse.

Gli è che appunto, nel caso dell'*azione* espressiva la forma concreta sensibile che l'azione assume non è legata quasi affatto all'essenza del contenuto psicologico che la produce; la rappresentazione che è meta motrice dell'azione volontaria, non è rappresentazione d'una forma, bensì d'un fatto complesso, composto soprattutto d'elementi intellettivi. Sì che un identico contenuto può dar luogo a forme sensibili diversissime, e, viceversa, più contenuti affatto diversi possono dar luogo alla medesima forma ⁽¹⁾. Tor-

(¹) Così cade l'obiezione che il Bray (op. cit., p. 191-2)

niamo a un esempio già assunto. Tizio ha voluto uccidere Sempronio. Or questa determinazione, che costituisce il contenuto psicologico espresso nell'atto, ha prodotto quella certa forma sensibile concreta di azione, ma poteva produrne, restando perfettamente quello, un'altra tutta diversa, posto che Tizio invece d'una pistola impugnasse un fucile, e invece di stare in piedi fosse stato ginocchioni o che so altro. Come esempio, poi, del caso inverso — il ladro che ruba in un cassetto altrui, e il filantropo che prende danaro dal suo per farne elemosine; colui che si getta a mare per prendere un bagno e quegli che fa lo stesso per salvare uno che pericola; il soldato che spiana l'arma contro un nemico, e quegli che prende di mira un suo superiore; il re che firma una sentenza di morte e quello che firma un decreto di grazia, possono, due a due, assumere le stesse forme sensi-

muove all'esistenza d'una bellezza morale, notando come tanti atti che moralmente piacciono, non siano niente affatto belli. E cita come esempio il mezzo di cui si serve Gulliver a spegnere l'incendio del palazzo reale di Lilliput. « Socialement parlant, la valeur de cet acte est incalculable: de combien de créatures humaines n'a-t-il pas assuré le salut!... Placez-vous maintenant sur le terrain de l'esthétique et proclamez, si vous l'osez, la beauté du geste! ». Lasciamo stare che qui è confusa l'*utilità* d'un atto con la sua bellezza. Poniamo che veramente Gulliver avesse compiuto quel che ogni lingua chiama un *bell'atto* in senso morale. Orbene, siccome è atto che non si assomila a una forma, ma ne assume una qualunque in modo affatto contingente, non abbiamo niente affatto una *forma espressiva* cui si comunichi la bellezza del contenuto. Ed abbiamo il *bell'atto*, senza perciò avere il *bel gesto*.

bili. Appunto perchè, lo ripetiamo, la meta dell'azione volontaria consta per la massima parte di elementi intellettivi, e questi sono indipendenti dalla forma sensibile. Chi vuole, poniamo, uccidere un altro, non si propone l'attuazione d'una forma concreta speciale; vuole un fatto concepito astrattamente, intellettualmente, onde nessun legame intimo, costante, tra essa volontà e una forma, nessun'assimilazione per lo spettatore tra essa forma e il suo contenuto psicologico.

Da ciò proviene altresì che una stessa scena, contemplata da diversi individui, può rivelare contenuti psicologici diversissimi, a seconda che si conoscano certe relazioni astratte, intellettive, fra gli elementi di essa. Chi veda un uomo che schiaffeggia un altro e li creda due estranei, legge in quella scena un contenuto ben diverso da chi sappia che lo schiaffeggiato è padre dell'altro.

Ma non è quella trattata finora la sola ragione per cui l'atto psichico volontario non giunge ad assimilarsi con una rappresentazione sensibile. Ve n'è un'altra notevolissima, ed è che quasi sempre l'atto volontario si esplica con un'azione dell'individuo su cose o persone che non sono l'individuo; onde la forma rivelatrice è l'individuo, più un elemento a lui estraneo. E se pure essa forma non fosse inassimilabile al suo contenuto per altre ragioni, lo sarebbe perciò: che non può assimilarsi al contenuto d'un elemento a , una forma $a + b$. Perchè l'assimilazione avvenga è necessario che a noi appaia l'intima compenetrazione psichica d'una forma; ma un elemento formale estraneo a cui essa psiche non appartiene,

non può mai compenetrarsi di essa. Tornando all'esempio già dato: la scena d'un uomo che uccide un altro non può divenire *forma espressiva*, cioè intimamente assimilata al contenuto psichico che rivela, perchè la forma rivelatrice è data da due persone, il contenuto invece spetta a una sola, e non può nemmeno diffondersi nelle forme dell'altra.

Non ci dilungheremo in nuovi esempi dei punti toccati. Osserveremo solo come grandissima parte degli avvenimenti reali o fantastici che ci scuotono e ci commuovono alla semplice lettura, facendoci provare un intenso piacere estetico, sono azioni espressive e non forme espressive: appunto perchè tutti gli elementi intellettivi di cui si compone l'*azione* sono perfettamente comunicabili con la parola; il che non è delle forme.

Aggiungeremo infine (avvertimento forse superfluo) che l'azione espressiva può benissimo integrarsi di forme espressive che la accompagnino, come, poniamo, i gesti e il volto di chi la compie. E questa integrazione ha quasi sempre luogo quando il fatto si svolge sotto i nostri occhi.

L'azione ci rappresenta, come contenuto immediato, la volontà motrice di chi la compie. Ma da questa noi risaliamo spesso all'antecedente psichico del fatto volontario, cioè a uno stato sentimentale, sicchè l'azione viene a rappresentarci anche questo. Se ci dicono che un tale, a una certa notizia, è corso ad aprir la finestra per buttarsi giù, non ne deduciamo soltanto che egli voleva suicidarsi, ma ricostruiamo uno stato di dolore, di disperazione. Questo conte-

nuto sentimentale di cui l'azione si fa rivelatrice, vedremo a suo luogo come costituisca un aspetto estetico dell'azione. Bisogna per altro aggiunger subito come il processo di ricostruzione di esso contenuto ci conduca talora a un risultato non vero. Noi attribuiamo a una data azione volontaria *b*, un dato sentimento motore *a*, secondo leggi di analogia con la psicologia nostra personale. Ma in una psiche diversa il motore può essere stato invece un sentimento *a'*. Solo la conoscenza del meccanismo psichico di chi ha compiuto l'azione può dunque, integrandosi con questa, rappresentarci il contenuto sentimentale in modo meno soggettivamente illusorio.



Insieme con le azioni espressive psichiche potremmo aggruppare le azioni espressive dinamo-fisiche, quelle cioè che ci rivelano un contenuto di forza fisica senza assimilarsi e fondersi con esso. P. es., non possiamo dire che veder spezzare una sbarra di ferro da un atleta sia spettacolo d'una forma espressiva; nè lo sarebbe il vederli sollevare un grosso manubrio. In questi casi, e in altri simili, noi non *vediamo* la forza fisica assimilata a una forma, bensì la calcoliamo attraverso una forma accidentale, contingente, assunta dall'esplicarsi di essa forza: pensiamo al peso del manubrio, alla resistenza della sbarra, come a nozioni intellettive, e ne deduciamo la forza necessaria a vincere tali resistenze. Ed anche in simili casi il rac-

conto dell'atto compiuto rappresenta il contenuto dinamico espresso quasi come la spettazione diretta. Dico quasi, perchè l'azione espressiva può anche qui integrarsi di qualche elemento formale (maggiore o minor facilità e disinvoltura nei movimenti...) che nel racconto sia meno riproducibile.



Anche nel mondo degli animali, per quanto assai più limitatamente che nell'umano, noi riconosciamo azioni espressive di contenuti psicologici; i quali naturalmente, con le nostre tendenze antropomorfiche, noi accostiamo all'essenza dei contenuti psicologici umani e investiamo della nostra simpatia o antipatia. E ciò fino al segno di attribuire a certi animali, in seguito di tali azioni espressive, addirittura la dignità di simboli di vizii e virtù umane, e di togliere dal mondo animale termini di similitudine o di metafora per indicare un grado eminente di certe qualità morali negli uomini. Con perfetta legittimità riconosciamo poi anche nel mondo animale, azioni espressive di contenuti dinamico-fisici.

Pure al mondo inanimato giunge l'estensione antropomorfa delle azioni espressive. Ci è impossibile non vedere, p. es., una volontà crudele nel mare che sbatte sugli scogli una povera nave, nel fuoco che divora una casa, nel torrente di lava sterminatore di secolari fatiche umane; e tali espressioni, quantunque affatto soggettive, non hanno talvolta nel campo estetico troppo minore importanza di quello che possano avere i fatti umani.

Nulla d' illusorio c'è poi anche qui nel riconoscere azioni espressive di forza fisica.

§ II. — *Delle situazioni espressive.*

Situazione è in generale il complesso dei rapporti materiali e ideali d'un individuo col mondo in cui vive, è l'elemento determinante del quadro sensibile e intellettuale che presenta il mondo al punto di vista individuale di ciascuno. La situazione è costituita quindi dall'esser nato in quel dato luogo, da quelle date persone; l'avere quel certo passato, quel certo presente, quel certo probabile avvenire; il vivere in mezzo a quei certi avvenimenti e in quello speciale ambiente; aver quelle tali parentele o amicizie; godere di quel certo grado di salute; aver contratto quei determinati obblighi e godere di quei certi altri diritti; possedere quelle cognizioni, esercitare quella professione, e così via, in una serie infinita di relazioni e condizioni. Ognuno, insomma, ha la sua situazione, o, per meglio dire, ha in ogni momento della vita una situazione, che se per un gran fondo comune resta quella degli altri momenti, per altri elementi può variare e varia di continuo. Ma, data questa immensa massa di rappresentazioni che caratterizzano la situazione di ciascuno, nessuno può dir quale sia, momento per momento, il quadro speciale su cui è concentrato il fuoco della coscienza. Sicchè la situazione non ci rivela un contenuto psicologico altro che quando essa sia tale, da farci indurre subito che in quel dato mo-

mento quella data persona abbia quel dato contenuto rappresentativo. Questa è la situazione rivelatrice d'un contenuto, che, per usare un'uniforme nomenclatura, abbiamo detto *espressione* d'un contenuto. Per esempio, anche dei nostri amici più intimi o parenti più stretti, di cui conosciamo, come suol dirsi, vita morte e miracoli, noi non possiamo argomentare ordinariamente il contenuto della coscienza. Quindi non abbiamo situazioni espressive. Ma poniamo che in Corte d'Assise noi assistiamo alla lettura della sentenza d'un qualunque reo. Se pure di questo a noi non consti perfettamente nulla, abbiamo però in quel momento una situazione espressiva, chè induciamo immediatamente quale sia il contenuto rappresentativo del reo.

Ma non è l'elemento rappresentativo in sè il contenuto psichico esteticamente importante della situazione. Esso lo diviene bensì in quanto ci rappresenta immediatamente il contenuto sentimentale di cui si fa causa nell'individuo in situazione, e dal valore estetico di questo trae, come vedremo, il valore estetico proprio. Senza l'associazione di questi due contenuti e la fusione dell'uno nell'altro, un valore estetico di situazione non esisterebbe. Ma di ciò meglio in seguito.

La situazione, come l'azione espressiva, non è essenzialmente congiunta ad una forma sensibile, e il suo contenuto psicologico non si assimila ed immedesima in una forma espressiva. La forma sensibile può esservi ed esserne indizio rivelatore; ma, quasi sempre, solo come veste occasionale. Gli è che lo stato

presentativo della coscienza, che è il contenuto immediato della situazione, è composto quasi sempre di elementi intellettivi. Qual è, per esempio, il contenuto rappresentativo sensibile della situazione d'un uomo a cui l'indomani scade un debito che non ha come pagare; o d'una madre a cui da pochi giorni è morto il figlio; o d'un condannato a morte nella notte che precede l'esecuzione? Senza dubbio nei loro quadri presentativi potranno mescersi elementi sensibili, ma gli elementi preponderanti sono intellettivi; e in ogni caso i primi saranno puramente fantastici, non pertinenti cioè a una forma attuale che assuma la situazione. Sicchè non potrebbe mai di essa situazione aversi una *forma espressiva*, e neanche una forma che ne rivelasse tutti quanti gli elementi. A voler ritrarre la forma sensibile assunta, poniamo, dalla situazione di quel condannato, si potrebbe avere un uomo chiuso in una cella di prigionia. Ma senza sapere che egli il giorno appresso sarà decapitato, la forma non ce lo direbbe davvero.

Questo carattere della situazione fa sì che di solito essa non può apparire che a mezzo della parola, la quale soltanto rivela gli elementi che dalla parvenza sensibile non potrebbero risultare. In altri casi, per una certa classe almeno di spettatori, la forma sensibile può bensì rivelare tutti gli elementi della situazione. Per esempio, a chi conosca i lineamenti di Napoleone I e l'aspetto delle Piramidi d'Egitto, la scena — Napoleone che contempla le Piramidi — si fa da sola, senza bisogno di commenti, forma rivelatrice degli elementi essenziali che costituiscono la situazione psicologica di Napoleone. Ma di essi elementi le due

forme — Napoleone, Piramidi — sono, in quanto mere forme sensibili, rivestimenti affatto occasionali, contingenti. Chè tutte le rappresentazioni intellettive suscitate dalle Piramidi, non sono assimilate alle forme delle Piramidi, nè le qualità psicologiche di Napoleone sono assimilate ai lineamenti del suo viso.

La situazione si determina interamente come forma sensibile solo allorquando sia produttrice d'una rappresentazione meramente sensibile. Immaginiamo un uomo che contempi un bel panorama. Orbene, il contenuto rappresentativo di lui può essere semplicemente la forma sensibile del panorama; quindi esso contenuto si presenta anche allo spettatore della situazione — un uomo che guarda un panorama — come una forma sensibile. Pure, neanche in questo caso abbiamo la fusione, l'assimilazione completa del contenuto d'una situazione con la sua forma, sì da potersi ridurre la situazione espressiva a un caso particolare di forma espressiva. Giacchè abbiamo sempre che la forma della situazione è un doppio elemento $a + b$, un uomo e uno spettacolo sensibile; mentre il contenuto psichico, così rappresentativo come sentimentale, è del solo elemento a : l'uomo. Onde tra la forma rivelatrice e il contenuto c'è sempre un distacco, costituito dal fatto che essa rivela bensì un contenuto, che non è però il *suo* contenuto.

Solo in un caso la situazione dà luogo a una vera forma espressiva; ed è quando si abbia l'associazione costante d'una situazione dell'obbietto a , con una certa forma dell'obbietto medesimo. P. es. la vecchiaia, oltre che uno stato fisico, è moralmente una situazione. L'esser vecchio produce certe rappresen-

tazioni speciali che danno luogo a certi sentimenti, i quali si fondono tutt'insieme in un'intonazione psichica caratteristica della vecchiaia: di gravità, di dignità, di malinconia, ecc. Ora, poichè questa situazione s'accompagna sempre con certe forme caratteristiche dell'individuo che vi si trova, il contenuto psichico di essa situazione finisce per associarsi a quelle con nesso espressivo. E la canizie, le rughe, tutto l'aspetto fisico della vecchiaia diviene un po' per noi forma espressiva d'un sentimento di situazione. Così è forma espressiva un albero coi rami secchi e le foglie ingiallite, l'aspetto di antichità e fatiscenza degli oggetti materiali, e via via. Un monumento corroso dai secoli ha un che di dignitoso appunto per forma espressiva di situazione.

Il fatto di attribuire a una situazione un valore espressivo può dar luogo a una doppia illusione soggettiva, e cioè: 1° nell'attribuire a un individuo un contenuto rappresentativo che egli invece non abbia; 2° dato un certo contenuto rappresentativo, nell'associare questo a un contenuto sentimentale che invece non sussista.

Riguardo al primo punto, è ovvio citarne degli esempi. In un uomo stracciato e lacero, in un signore cullato da una sontuosa carrozza, in una vedova abbrunata, noi siamo propensi a vedere situazioni espressive, perchè ne induciamo subito, nei diversi individui, particolari stati rappresentativi come attuali. Ci par che il povero stia pensando ai suoi stracci, il ricco alle sue ricchezze, la vedova alla sua sventura. Ma tali stati rappresentativi potranno essere

bensì i più caratteristici di quelle tre condizioni, ma non essere affatto attuali; e può darsi che il ricco in quel momento stia pensando a guai, e la vedova e il povero a qualche cosa di lieto. Il fatto è ovvio; eppure l'arte si serve largamente di tale specie di situazioni per produrre i suoi effetti.

Assai più grave e radicale è l'illusione quando noi attribuiamo certi stati rappresentativi a chi addirittura non può averli, perchè, pur trovandosi in una certa situazione, non ne ha coscienza. Noi sentiamo, p. es., una commiserazione profonda per il pazzo che ride e folleggia sopra una sventura, per il vecchio rimbambito, per l'uomo inconscio d'una grave sciagura che gli sia incolta: e ci vediamo situazioni drammaticissime. L'arte si serve abbondantemente di siffatte situazioni: e mette in iscena Ofelia pazza che ride, Merope felice di vendicare suo figlio con la morte di colui che invece è quel figlio medesimo. E lo spettatore si commuove per pura illusione: trasportando cioè, senza rendersene conto, nello stato attuale dei personaggi, una consapevolezza della loro situazione che essi non hanno, e vedendo il dolore, lo strazio, la tragedia, dove non c'è che calma o riso. È un proiettar che noi facciamo la consapevolezza nostra nell'anima del personaggio. Ora, non vogliamo dire che l'arte faccia male a servirsi di tali mezzi. Quando essi piacciono, non c'è che ripetere. Vogliamo soltanto osservare come l'illusione puramente soggettiva abbia una larghissima parte nell'efficacia espressiva di certe situazioni. È qualcosa come la pietà profonda che sentiamo per un morto: cioè pietà per un dolore che non esiste.

Larga parte ha altresì il soggettivo nell'associazione immediata d'un certo sentimento a un certo contenuto rappresentativo. Quello si associa intimamente a questo come l'effetto alla sua causa. Ma questa consecuzione non avviene con le medesime leggi in ogni anima umana. Lo stesso spettacolo che strappa le lagrime a uno, lascia un altro indifferente e fa ridere un terzo. Sicchè quando noi, applicando inconsciamente certe leggi più normali di psicologia umana ovvero addirittura le leggi della nostra psiche, vediamo rappresentato in una situazione un certo contenuto sentimentale, non possiamo mai sapere se esso contenuto sussista realmente nell'individuo in situazione, o se sussista proprio in quel certo modo. Ond'è che la situazione, per avere un valore alquanto più obbiettivo, ha bisogno di integrarsi coi caratteri psichici dell'individuo; altrimenti è situazione incompleta e può dar luogo alle interpretazioni più soggettive. Pure, gran parte delle situazioni che giornalmente capitano sotto la nostra osservazione mancano di tale elemento integrante.

Bisogna poi aggiungere che il contenuto sentimentale della situazione noi, di fatto, non ce lo rappresentiamo con vivacità vera, se non quando possiamo proiettare nell'individuo in situazione un contenuto simile a quello che sarebbe il nostro in quella situazione medesima. Ma se alla rappresentazione deve concorrere anche l'elemento d'una funzionalità psichica diversa dalla nostra, quella riesce men pronta e vivace. Ond'è che anche laddove sia ben determinato il personaggio in situazione, secondo che l'accordo fra chi giudica e il suo carattere sia

più o meno intimo, si potrà avere la rappresentazione d'un contenuto più o meno vivace.



Le situazioni espressive possono aver luogo anche nel mondo degli animali e delle cose inanimate: con un tal quale grado di obbiettività per quello, per mera illusione soggettiva in questo. Una casa diroccata, un albero tormentato dalla bufera, una nave sbattuta dalle onde, ci sembrano compenstrate di dolore, per espressione di situazione. Invece una villetta sepolta nel verde d'un bosco o ergentesi al cielo sulla vetta aprica d'un colle, una nave filante sullo specchio limpido d'un mare tranquillo, ci sembrano piene di letizia e di pace. Il senso di poesia onde ci sembrano impregnati oggetti antichi, o venuti da lontani paesi, o già testimoni d'avvenimenti memorabili, deriva da espressioni di situazione. Noi immaginiamo quasi in quegli oggetti la coscienza e la commozione della loro storia e dei loro ricordi. E il ragionamento che venga a distruggere l'illusione distrugge anche tutto il contenuto sentimentale di quegli oggetti, tutta l'espressività della loro situazione.

PARTE QUARTA.

DEL BELLO INTERNO.

Ora che abbiamo visto come un contenuto possa a noi venir rappresentato, dobbiamo esaminare a quali condizioni esso ci piaccia o ci dispiaccia. È una nuova categoria fondamentale di bellezza, le cui ragioni possono sommarsi con quelle del bello puramente formale già esaminate. Giacchè se nelle azioni e situazioni non c'è una forma sensibile che si assimili al contenuto e divenga bella o brutta secondo le ragioni estetiche di questo; ove invece si tratti di *forme* espressive, esse divengono appunto belle o brutte della bellezza o bruttezza del contenuto espresso, e possono assommare in sè le ragioni estetiche del bello sensibile e del bello interno.

Proprio come un oggetto sensibile, così un contenuto può piacere per due modi diversi. Può, cioè, piacere immediatamente, per diretta convenienza con le forme soggettive della nostra psiche; e può piacere per corrispondenza a una forma obbiettiva di contenuto, la cui pretesa si suscita per una qualsiasi ragione nella psiche medesima. E come avevamo un bello sensibile immediato e un bello sensibile di rapporto, abbiamo pure un *bello interno immediato* e un *bello interno di rapporto*.

•

CAPITOLO I.

DEL BELLO INTERNO IMMEDIATO.

§ I. — *Preliminari.*

Un contenuto può riuscire immediatamente bello sotto due aspetti:

a) Considerato come quantità, vigore, intensità di vita psichica o fisica, a prescindere dalle sue note qualitative. P. es. una grande collera, a prescindere dal nostro approvarla o biasimarla, ha qualcosa di bello come vigore di sentimento; un grande dolore può sembrare estetico per la stessa ragione, a parte il giudizio se colui che lo prova faccia bene o male a essere addolorato; uno scoglio che si levi dal mare irto e minaccioso, può avere un'espressione d'orgoglio, d'alterigia, e piacere solo in quanto è una forma di natura più animata, più viva dell'ordinario, non perchè ci piaccia l'orgoglio e l'alterigia. È, insomma, un piacere suscitato dall'aspetto *dinamico* del contenuto, estratto dalle altre qualità di questo: e potremo chiamare tale forma di bellezza appunto *bello interno immediato dinamico*, o, senz'altro, *dinamico*. La bellezza immediata d'un contenuto dinamico-fisico, è inutile dirlo, è tutta di questo genere.

b) Tale considerazione puramente dinamica può bensì integrarsi della considerazione qualitativa del contenuto; e questo può piacere o dispiacere sotto quest'altro punto di vista. Fra un volto che esprima una grande alterigia e uno che esprima un grande affetto, *ceteris paribus*, a chi abbia un certo animo piacerà più il secondo, perchè la benevolenza gli piacerà più dell'alterigia. Questo piacere proveniente dall'aspetto qualitativo del contenuto dà luogo a quello che, per intenderci, chiameremo appunto *bello interno immediato simpatico*, o, senz'altro, *simpatico*.

Con tale distinzione fra *dinamismo* e *simpatia*, preghiamo il lettore di notarlo bene, noi non intendiamo porre una barriera insuperabile fra i due valori estetici, come se fossero due forme psicologiche radicalmente diverse. Il piacere che nasce dalla vivezza, dall'intensità del contenuto, è anzi, in fin de' conti, *simpatia* anch'esso, cioè consenso, accordo dell'anima con una qualità obbiettiva; e a rigore potrebbe benissimo considerarsi come un elemento speciale della *simpatia*. Ma poichè è un elemento nettamente distinto, che si comporta in parecchi casi in modo tutto particolare, si pone talvolta in antagonismo con gli altri elementi di *simpatia*, ha un'importanza tutta sua nel campo delle arti, e via via; ci conviene nella trattazione astrarlo dal contenuto effettivo concreto e considerarlo a parte.

§ II. — *Del bello dinamico.*

Chiamiamo adunque dinamismo il pregio d'un contenuto intenso, vivace, energico, sia fisico che psichico: il quale pregio, ove il contenuto si riveli assimilato in una *forma* espressiva, sussiste come pregio di tale forma.

Piace un corpo atletico, piace una cascata d'acqua, piace un treno di corsa, piace lo scoppio d'una mina, l'eruzione d'un vulcano, perchè si rivela in essi un ricco contenuto di forza fisica. E a prescindere da altre ragioni estetiche, un paesaggio ridente può piacere per il suo contenuto di letizia, una montagna severa per la sua severità, un chiaro di luna per la sua malinconia; e piacciono gli animali che esprimano nelle loro forme o movenze una forte vita sentimentale; e piacciono volti e gesti umani animati da insolita forza di sentimento; piacciono le situazioni drammatiche che ci facciano indurre una tensione d'animo, un tumulto d'affetti straordinariamente energico. Dovunque, insomma, è uno spettacolo di forte vita fisica o psichica, là noi troviamo una forma di bellezza.

Forte, intensa vita psichica, abbiám detto. Ma non bisogna confondere l'intensità del contenuto in senso psicologico ed estetico, con l'intensità di vita fisiologica corrispondente al contenuto stesso. Tutti i sentimenti astenici — la paura, la malinconia, la noia — potranno fisiologicamente importare una depressione nelle energie vitali; ma psicologicamente,

dal punto di vista della coscienza, abbiamo invece un contenuto assai più ricco e significativo che non sia quello dello stato normale. È come, poniamo, per la temperatura. Fisicamente non esiste che una scala continua ascendente, dallo zero assoluto in sù; e la temperatura è oggettivamente un più di vita, e quindi, in certo senso, un contenuto più ricco come più si sale. Ma psicologicamente, come fatto di coscienza, la temperatura ha un contenuto positivo solo in quanto si allontani in qualunque senso dal grado di calore dell'organo tattile, che è per la coscienza il punto neutro: il nulla. Così appunto va intesa in estetica l'intensità del sentimento, cioè l'elemento estetico positivo del dinamismo psichico.

Ma ora vien fatto di domandare: e a che grado un contenuto incomincia a sembrarci energico, e quindi bello? — Naturalmente nessuno potrebbe stabilirlo in misura precisa: è una gradazione continua, in cui il bello si fa tanto più sensibile e spiccato, quanto più l'intensità, l'energia del contenuto si allontani dal grado ordinario. Quasi in tutte le facce umane che vediamo a ogni momento c'è l'espressione d'un certo stato psichico; ma non perciò esse, dal punto di vista dinamico, ci piacciono tutte. Non diciamo bello un volto per il dinamismo psichico che esprime, se non tocchi un grado non frequente.

La scala estetica che ha per sommo il bello dinamico va degradando verso un estremo opposto, ove è il valore esteticamente neutro: il non bello, ma neanche brutto. Molti, moltissimi degli obbietti che ci attorniano non hanno per noi alcuna espressione,

ma non per questo li diciamo brutti. Belli sono invece quelli che esprimono un contenuto intenso in modo fuori dell'ordinario. Per altro anche in questo campo estetico può aver luogo un fatto che già riscontrammo nel campo del bello sensibile immediato. Che cioè, accanto alla graduatoria estetica più generale, si stabiliscono, per certe categorie di obbiett, graduatorie estetiche speciali delle loro qualità espressive; ed in queste graduatorie il punto esteticamente neutro è la misura media che di esse qualità la categoria presenta, e la scala degrada da un lato verso il valore negativo per gli obbiett che presentino un *meno* di espressione, sale dall'altro verso il valore positivo per quelli che ne posseggano un *più*. Ciò non può avvenire per le espressioni psichiche passionate, chè in esse la media, cioè la forma normale dell'individuo, è lo zero dell'espressione, e l'alterazione di essa forma, comunque avvenga, è invece positivamente espressiva. Avviene invece per le espressioni permanenti, sia psichiche che fisiche, che si attribuiscono a individui o ad intere classi d'individui. Poniamo, il cane da caccia ha un'espressione intelligente; e c'è una media espressione d'intelligenza di questa razza di bestie che, rispetto alla categoria, è il punto esteticamente neutrale. Ora, sempre rispetto alla categoria stessa, un *più* d'intelligenza rappresenterà nell'individuo il grado esteticamente positivo; un *meno*, il grado esteticamente negativo. Così sarà esteticamente negativo, rispetto alla sua categoria, un bue che mostri nel muso una gravità, una severità meno accentuata che la media dei buoi, un cavallo che abbia forme meno espressive di prontezza fisica che la

media dei cavalli, ecc. Naturalmente l'effetto estetico totale derivante dalle qualità espressive d'un individuo di tal fatta, risulterà e dalla sua collocazione rispetto alla graduatoria particolare della sua classe, e da quella che occupa nella graduatoria più generale: sarà una ragion composta dei due criterii. Un cane di fattezze intelligenti giusto come la media canina, rispetto alla sua categoria è neutrale, ma ciò non toglie che nel risultato totale piaccia per la sua intelligenza. E potrà magari piacere ancora se resti un poco al disotto di quella media. Ma se ne resterà di troppo inferiore, sotto il rispetto dell'espressione dinamica sarà detto brutto, quantunque esprima sempre un grado maggiore d'intelligenza che non, per esempio, un sasso. Allo stesso modo possiamo trovar brutto un corpo umano che per la sua gracilità esprima *debolezza*, cioè una forza di molto inferiore alla media forza umana. Pure tale debolezza è un grado dinamico positivo assai superiore a quello di tanti oggetti che non dispiacciono punto.

Sulla soggettività del giudizio estetico-dinamico non staremo ad insistere lungamente. Essa risulta chiara da quanto dicemmo sulla soggettività del fenomeno espressivo in genere. Nel campo delle forme espressive — anche a prescindere dal processo tutto soggettivo onde noi assimiliamo una forma a un contenuto sia pure reale, e le comunichiamo il pregio di questo — resta sempre che uno stesso oggetto può, come vedemmo, sembrare a individui diversi espressivo di contenuti diversi o di diversi gradi d'uno stesso contenuto: dal che risulta quanto

possa essere subbiettiva la misurazione di quell'intensità e vigore di contenuto su cui poggia il giudizio estetico-dinamico.

Anche per quel che riguarda le azioni espressive, vedemmo come noi possiamo attribuire a una certa azione un contenuto sentimentale che non fu per nulla il suo movente, costruendolo sopra le leggi della nostra psicologia personale. Quindi anche il giudizio estetico-dinamico di più individui sopra una stessa azione può radicalmente differire.

Per le situazioni, noi costruiamo, come altresì osservammo, un contenuto sentimentale qual effetto d'un contenuto rappresentativo: e con pari soggettività. Ond'è che la stessa situazione che a uno sembra assai drammatica e bella per dinamismo di contenuto psichico, a un altro può sembrare men bella e a un terzo non bella affatto. Cesare avanti alla statua d'Alessandro parrà situazione piena di contenuto all'uomo amante di gloria; è muta affatto per l'anima che non sappia sollevarsi più alto delle aspirazioni puramente materiali. Gilliat che, tornato a Guernesey dalle Douvres, contempla Déruchette abbracciata ad Ebénézer, strazia l'animo del giovane e ardente lettore, e lascia indifferente il vecchio crapulone materialista. La situazione del S. Antonio di Morelli, che è dramaticissima per un buon monaco, può far sorridere il mondano, che non chiederebbe di meglio che trovarsi in quella situazione medesima. E il giudizio estetico pronunziato su situazioni simili, soprattutto se astratte da un determinato personaggio, potrebb'essere differentissimo in persone diverse. Certo, in quanto nella psicologia umana c'è un tal

quale accordo fondamentale, anche in questo campo possiamo tracciar delle linee fondamentali d'un gusto relativamente obbiettivo. Che una madre orbata del figlio costituisca una situazione più drammatica di quella d'un ghiottone a cui è andato a male un manicaretto, è giudizio così universale che si può dire costituisca un criterio estetico assoluto. Ma siamo sempre lì: il fondamento ne è affatto psicologico. Fuori d'una psicologia umana che giudichi, il valore estetico è un non senso.



Una forma tutta speciale di bellezza di contenuto, che si potrebbe forse raggruppare col bello dinamico, è quello che si dice il misterioso, il fantastico, il mistico, il soprannaturale. Vi sono forme, e soprattutto luci e suoni, e più spesso ombre rotte da luci, silenzi profondi appena interrotti da suoni, che sembrano rivelare in sè un contenuto indefinibile; il quale non è in modo spiccato nè sentimento, nè volontà, nè forza fisica, ma è come un animo superiore al nostro mondo, un riflesso di divino e d'infinito. Non faccio della metafisica: constato un'impressione psicologica che tutti, religiosi o irreligiosi, idealisti o materialisti, hanno tante volte provato. Certi flebili suoni, quasi lamenti ignoti che attraversano il silenzio delle notti stellate; certe luci misteriose che si riflettono su cose perdute nell'oscurità delle navate gotiche; la voce del vento che il Leopardi sul colle dell'infinito sentiva fremere di tanto in tanto nelle

foglie della siepe, e poi silenzio; certi rintocchi di campane nella lotta di tenebre e luci dell'Ave Maria; certi sospiri del mare nelle notti lunari di primavera: son cose che comunicano all'anima nostra quasi la vita d'un'anima arcana, sovrumana, che in esse sembra palpitare e fremere. Mi astengo dal fare su questa specie di contenuto, che potremmo chiamare appunto il *sovrumano*, tutta la poesia a cui esso darebbe facile tema. Non sarebbe estetica: uno schema d'estetica deve invece limitarsi a notare com'esso contenuto susciti in noi un piacere profondo ed intenso, e costituisca una forma di viva bellezza⁽¹⁾.



Il bello dinamico, in quanto contenuto di azione o situazione, non si assimila ad una forma sensibile, sicchè le sue qualità estetiche si svolgono libere da rapporti con le ragioni estetiche formali. Ma vi si assimila bensì in quanto contenuto d'una forma espressiva. La quale forma, in quanto forma sensibile, può andare altresì soggetta alle ragioni estetiche del bello esterno. Nel medesimo obbietto vengono allora a concorrere parecchie componenti estetiche, di cui dobbiamo studiare i rapporti reciproci.

Le ragioni del bello dinamico e quelle del bello tipico hanno tendenze antagonistiche fra loro. Il bello

⁽¹⁾ Osservazioni notevoli sull'*indefinito* si trovano nei *Pensieri* del Leopardi, III, 344-45.

tipico è attuazione d'una media: le sue ragioni rifuggono dall'estremo verso un centro d'equilibrio mediano fra le oscillazioni in un senso o nell'altro delle forme degl'individui d'una categoria. Il bello dinamico, invece, tende all'estremo, proprio come il bello sensibile immediato. Il dinamismo al disotto d'un certo grado d'intensità o è brutto o, al più, non è bello. Il bello appare in un grado di dinamismo non comune, e cresce coll'intensificarsi di questo. La forma espressiva è dinamicamente più bella quanto più vivo è il contenuto che esprime. Ma abbiamo pur visto come la forma espressiva non abbia luogo che per divergenza da qualità mediane. È allontanamento di forme da una forma normale, è un più o un meno, rispetto a una media neutra, di grandezza, di velocità, di vivacità di colore, di suono e via via. Ora, dovunque si formi un tipo di riferimento in senso estetico, capace cioè di produrre bellezza tipica, questa media neutra è appunto esso tipo. L'individuo ha un'espressione passionata in quanto le forme del suo volto si alterano rispetto alle forme normali, e tanto più quanto più si alterano. L'espressione permanente d'un individuo abbiám visto non raggiungere un grado veramente intenso, se non superi il grado considerato come medio, neutrale nella sua categoria; e altrettanto può dirsi dell'espressione permanente d'una categoria subordinata rispetto a un tipo di categoria superiore. Un corpo umano è tanto più bello per espressione di vigore, quanto più le sue forme muscolari sono pronunziate in modo fuori dell'ordinario; il tipo leone ha un'espressione di forza in quanto le sue forme si allontanano per

un di più di robustezza e di grossezza dal tipo generico del quadrupede; il cervo ha un'espressione di agilità in quanto le sue forme si allontanano per un di più di certe altre qualità dal tipo medesimo. Dovunque, insomma, sia presente un tipo estetico di riferimento, l'espressione veramente intensa, cioè veramente bella, c'è a condizione di superare per certe qualità il tipo medesimo. Proprio come, per aversi una bellezza sensibile assai intensa, vedemmo esser necessario un superamento di certe qualità medie del tipo. Come le ragioni sensibili immediate, anche quelle del dinamismo sòn dunque in condizioni di tendenza antagonistica con le ragioni del bello tipico. Diciamo *di tendenza*, giacchè non vogliamo negare che in uno stesso obbietto possano concorrere tutt'e due le ragioni di bellezza. Per esempio, un cavallo corrispondente in tutto al tipo medio della sua specie, avrebbe pure una certa dose di bellezza per l'espressione di quelle certe note psichiche e fisiche che dinamicamente ci piacciono nella specie equina. Ma tale contenuto ci parrebbe assai più intenso, se si rivelasse in quell'individuo in modo superiore alla media della sua specie. Essendo invece, così com'è, una giusta media, quel cavallo ha un'espressione solo rispetto a una considerazione generica, estesa fuori dei limiti della specie stessa; ma rispetto a questa è dinamicamente neutrale. Sarebbe più espressivo e dinamicamente più bello se eccedesse per certe qualità la media della sua specie, se cioè si allontanasse dal tipo e fosse tipicamente men bello.

Tali tendenze antagonistiche possono comporsi in una risultante di massima bellezza, con una specie

di compromesso dalle due parti: ove l'obbietto presenti uno spostamento dalle forme tipiche verso un maggior significato espressivo, ma lo spostamento si contenga entro quei limiti che le ragioni tipiche consentono senza sforzo. Così, p. es., un corpo umano piace più che se avesse le forme ossequenti alle mere ragioni tipiche, ove i suoi muscoli, allontanandosi dalla giusta media, esprimano un vigore insolito. Ma se un artista immaginasse un uomo che, in proporzione dell'altezza, avesse dimensioni di grossezza doppie dell'ordinario, tale figura, con tutta la sua espressione estrema di vigore, per violare eccessivamente le ragioni tipiche sarebbe nel complesso un mostro. Così è bella una fronte più alta della media, perchè dà al volto un'aria intelligente; ma sarebbe orribile una faccia con la fronte d'un palmo.

- Naturalmente il punto di equilibrio ove le due tendenze antagonistiche si compongono in un maximum di bellezza, non può fissarsi in modo assoluto. In generale potremmo qui ripetere quanto dicemmo sull'antagonismo fra il bello tipico e il bello geometrico: che l'arrendevolezza del tipo alla componente sua antagonistica è tanto minore, quanto più nell'obbietto di cui si tratti si fanno sensibili, e quindi spiacevoli, le divergenze dalla forma tipica; e viceversa. Sicchè lo svolgimento della componente dinamica è tanto più libero quanto meno energico è per l'obbietto il richiamo al suo tipo. Onde là dove il tipo o non esiste affatto o ha luogo in modo assai largo e vago — com'è per le forme di certe categorie di obbietti, e in genere pei colori, le luci, le mere di-

mensioni — l'espressione può raggiungere degli estremi assai pronunciati: un monte, un fiume, una selva, un fenomeno naturale, possono esagerare i loro caratteri espressivi senza temere per un pezzo il richiamo al tipo. Ma si tratta appunto di obbiettivi in cui c'è poca o punta possibilità di bellezza tipica, e la libertà del dinamismo è condizionata all'assenza o all'evanescenza di quella. Non c'è contrasto fra le due componenti, solo perchè una di esse non esiste o è tenuissima.

Del resto, dopo quanto abbiain detto sulla soggettività del bello tipico e del bello dinamico, risulta chiaramente quanto soggettivo sia, caso per caso, il giudizio estetico sopra un oggetto in cui si compongano le loro ragioni. Ad un Europeo, per esempio, l'espressione di potenza fisica che le forme e le dimensioni dell'elefante hanno in sè, è neutralizzata, nel giudizio estetico complessivo ch'ei porta sull'animale, dal fatto che le forme di questo non rientrano in nessuno dei tipi indipendenti del suo schema. Per l'Indiano, che nel suo schema tipico ha anche il tipo dell'elefante come tipo indipendente o quasi, il contrasto non ha luogo, o ha luogo molto meno spiccatamente. In ogni singolo caso, insomma, il valore tipico e dinamico d'un obbietto possono determinarsi per ciascun individuo in modo diverso, in proporzioni maggiori o minori, così assolute come relative. Si aggiunga finalmente che la sensibilità alle due ragioni di bellezza in genere non è in tutti proporzionata allo stesso modo. Due individui che riconoscano ambedue in un obbietto medesimo le forme del tipo, possono però goderne diversamente; come

possono godere diversamente nel riconoscere in un obbietto la medesima intensità di contenuto. E può anche darsi che il più sensibile alla bellezza tipica lo sia meno alla bellezza dinamica. Il che, nel caso della concorrenza delle due componenti estetiche in un unico obbietto, è chiaro che dovrà produrre giudizi assai disparati. Nè sulla proporzione relativa tra l'una e l'altra specie di valore estetico potrebbe mai invocarsi un criterio assoluto, veramente obbiettivo, a meno di far della metafisica.

L'antagonismo fra le ragioni dinamiche e le tipiche può accentuarsi o attenuarsi per quelle categorie di obbietti il cui tipo assume la forma del *caratteristico*. Il caratteristico, ricordiamolo, è il tipo che non corrisponde alla media d'una categoria subordinata, ma è spostato invece verso un estremo, perchè presenta in modo assai accentuato i caratteri peculiari onde la sua categoria si distingue dalla categoria sopraordinata. Or se questi caratteri saranno caratteri di espressione esteticamente positiva, è chiaro che l'individuo caratteristico permetterà una maggiore bellezza d'espressione che non l'individuo propriamente tipico d'una categoria indipendente. Se invece saranno caratteri d'espressione esteticamente negativa (cioè di debolezza fisica, di debolezza intellettuale o di forza sentimentale inferiore a un grado neutro) avverrà il contrario, e l'antagonismo sarà maggiore. Per esempio, un gatto sarà fino a un certo segno tanto più bello e caratteristicamente e dinamicamente, quanto più le forme del suo corpo saranno agili; un leone, quanto più saranno robuste; un bue, quanto più sa-

ranno gravi ed austere. Invece un'oca quanto più sarà stupida, tanto sarà più oca, cioè più caratteristicamente bella; ma tanto meno sarà bella dinamicamente.

La componente della bellezza sensibile immediata, può, a seconda dei casi, andar d'accordo con quella del bello dinamico, ovvero esserle antagonistica. In fatto di colori e di luci, tutte le espressioni di sentimenti vivaci — di gioia, di festa, di brio — concordano pienamente con le ragioni del bello immediato. E le luminarie, i fuochi d'artificio, le parature a vivi colori, le bandiere che pavesano un bastimento o una città in festa, un prato fiorito, un sole sfolgorante in un cielo azzurro, soddisfano pienamente sotto l'uno e l'altro rispetto. Invece le espressioni di lutto, di tristezza, hanno bisogno di colori cupi, di luci fioche, che con le ragioni del bello immediato sono in antagonismo. Un cipresso sarebbe immediatamente più bello se avesse un fogliame verde smeraldo; ma la sua espressione di mestizia, per cui tanto piace sotto un altro rispetto, si perderebbe totalmente.

In fatto di forme, il bello geometrico seconda perfettamente le espressioni di rigidezza, di severità, di staticità. Testimone, per esempio, il tempio dorico greco; testimone Dante, che con un Inferno geometrico così radicalmente diverso dalle concezioni infernali a lui anteriori, ha espresso in tanto mirabil modo l'incrollabile severità divina. Ma a certe altre espressioni le ragioni geometriche si oppongono invece assai spiccatamente. Una rosa del tutto geometrizzata, un albero dal tronco affatto cilindrico,

dai rami diritti, dalle foglie tonde, perderebbero la loro bella espressione libera, sciolta, capricciosa. E un mare infuriato le cui onde si innalzassero in piramidi o in coni regolari, non avrebbe la bella espressione di furia e di sfrenatezza che ha coi suoi cavalloni scapigliati.

Anche in fatto di suoni abbiamo le stesse possibilità di antagonismo o di concorrenza. Con tutte le espressioni flebili, lamentose, affettuose, carezzevoli, la piacevolezza immediata del suono si accorda perfettamente. Il contrario avviene pei suoni espressivi di ira, di collera, di strazio, di ansia, ecc.: ove l'espressione è data dall'asprezza, dalla velatura, dalla soffocazione o raucedine del timbro. L'antagonismo si attenua nel campo musicale; ma, come vedremo, sussiste in parte anche quivi.

Nulla di generico potrebbe stabilirsi sui rapporti fra il bello dinamico e il bello finale. Caso per caso può esserci accordo o antagonismo, secondo che le qualità fisiche richieste dal fine siano o non siano espressive d'un forte contenuto.

§ III. — *Del bello simpatico.*

Simpatia è dunque la qualità che fa piacere un contenuto per l'accordo fra l'anima di chi giudica e le qualità specifiche di esso contenuto, a prescindere dall'elemento dinamico. Il suo opposto è l'*antipatia*. Come dicemmo già in via di esempio, tra un'espressione d'amore e una d'odio, appercepite come di pari intensità, può piacere più l'una che l'altra a

chi simpatizzi più coi sentimenti teneri che con i violenti, o viceversa.

Simpatia e antipatia non riguardano i contenuti puramente dinamici, cioè la forza fisica e l'intelligenza. Certo si può sentir dire talvolta che p. es. la forza fisica è antipatica e la debolezza simpatica, in senso qualitativo. Ma si dice riferendosi a un elemento psichico che in esse sembra racchiudersi: un non so che di brutale nella forza, di gentile nella debolezza. Il puro elemento dinamo-fisico non va soggetto a simpatia o antipatia nel senso proprio della parola. Così talora riesce antipatico un volto stupido, ma poichè si attribuisce quasi una volontà ostinata alla stupidaggine: ci si vede cioè un elemento che non è mero dinamismo.

Simpatia e antipatia riguardano invece due soli elementi psichici: sentimento e volontà. O anzi, riguardano nel caso più frequente tutto quanto un modo di complessa funzionalità psicologica, sono cioè simpatia o antipatia per un rapporto fra lo stato sentimentale d'un'anima e lo stato presentativo da cui il sentimento è generato; ovvero per un rapporto fra l'atto volontario e uno stato sentimentale che ne è causa. E alle volte si aggiungono al complesso psicologico che si giudica ancora altri coefficienti.

Il sentimento considerato in sè non significa gran cosa. Certo possiam dire che alcuni sentimenti, come la prosunzione o la superbia, sono antipatici; alcuni altri, come la pietà o l'umiltà, sono simpatici: perchè in generale, da qualunque stato presentativo essi provengano, non giustifichiamo i primi e simpatizziamo coi secondi. Ma la maggior parte dei sentimenti

non sono un contenuto psicologico antipatico o simpatico per sè; e a produrre antipatia o simpatia è necessario che esso contenuto si integri dello stato presentativo generatore dello stato sentimentale. Come potrei dire, per esempio, che il sentimento *collera* m'è antipatico? Subito verrebbe fatto di obiettare: « ma collera contro chi o che cosa? ». Chè infatti se è collera di chi veda maltrattato un debole da un prepotente, santa collera. Se è collera d'un marito irascibile contro una moglie innocente, è tutt'altro. Così chi si attrista disinteressatamente per una sventura altrui è simpatico, mentre è antipatico l'invidioso che si addolora del bene de' suoi simili. Insomma, quel che suscita la simpatia o l'antipatia non è quasi mai il sentimento in sè, bensì il fatto complesso del rispondere con un certo sentimento a una certa rappresentazione. Una quantità di abiti psicologici consacrati con nomi tradizionali che suonano virtù o difetto, e battezzati talora per sentimenti, non sono niente affatto sentimenti, cioè entità psicologiche concrete, bensì modi speciali di rapporto tra due entità concrete: rappresentazione e sentimento. L'invidia non è un sentimento speciale: è invece l'abito, la virtualità di rispondere con un sentimento — il dolore, il dispetto — a una rappresentazione — la felicità altrui. Vuotiamo l'invidia di tale contenuto rappresentativo, e il residuo puramente sentimentale sarà simile a quello di un'altra o molte altre virtualità psicologiche magari virtuose. Così il coraggio non è un sentimento concreto: non *si sente* il coraggio come uno stato d'animo particolare. Esso è invece la virtualità di rispondere con uno stato sentimentale di poca o nes-

suna paura, a rappresentazioni che in altri sogliono suscitarla. E così non c'è chi *senta* come stato psicologico la bontà; c'è soltanto un abito psicologico di rispondere a certe rappresentazioni con certi sentimenti, e quest'abito si chiama bontà.

Anche quei sentimenti che dicemmo esser capaci di suscitare la simpatia o l'antipatia da sè soli, la suscitano in quanto non potrebbero integrarsi di nessuno stato rappresentativo che se antipatici li giustificasse, se simpatici li spogliasse della loro simpatia: sicchè sono da soli indici d'un intero complesso psicologico. Si dice « un viso buono, un viso cattivo », appunto in quanto il sentimento che su di esso si legge è tale che non esiste per nessuna rappresentazione altro che nell'animo d'un uomo buono o cattivo.

Ora, le forme espressive esprimono in genere appunto uno stato sentimentale. Esse possono riuscir quindi simpatiche o antipatiche per contagio estetico del contenuto che rivelano, solo allorquando il contenuto loro sentimentale sia appunto uno di quelli che rivelano un intero abito psicologico, e sono quindi, in certo senso, simpatici o antipatici di per sè. Tra un viso sorridente e un volto afflitto, non possiamo dir mai quale sia più o meno simpatico: chè i sentimenti *letizia* e *afflizione* non suscitano di per sè simpatia nè antipatia. Queste potranno invece rivolgersi alle forme d'un volto il cui sentimento sia di per sè più o meno simpatico, come rivelazione d'un intero abito psichico. Una faccia come quella di Beethoven, a chi senta in un certo modo può riuscir simpaticissima, perchè rivela un

sentimento che è impossibile trovare altro che in un abito psicologico simpatico. Come potrà essere antipatica la faccia di Filippo secondo; chè il sentimento ivi espresso rivela da sè solo un animo freddo e crudele.

Per la medesima ragione può riuscire simpatica o antipatica una forma espressiva di sentimento, quando, il sentimento espresso si consideri come caratteristico, dominante dell'obbietto. Chè anche in questo caso esso viene a rappresentare in certo modo, senza rapporto a speciali stati presentativi, un intero abito psicologico. Un volto costantemente sorridente può finire con essere antipatico, perchè rivela una virtualità psichica antipatica, qual è quella di chi sorride di tutto. Il volto d'un ritratto in attitudine sprezzante (a prescindere dal valore artistico del ritratto) può riuscire antipatico, non perchè il sentimento del disprezzo sia assolutamente antipatico, ma perchè riesce antipatico considerato come sentimento caratteristico della persona, fissato nel ritratto; mentre può riuscir simpatico un ritratto severo, perchè piaccia la severità in quanto sentimento caratteristico. Disprezzo e severità sono anche in questo caso rappresentativi d'un complesso psichico.

Ma dovunque a determinare l'antipatia o la simpatia sia necessario l'integrarsi del sentimento con lo stato presentativo, la forma espressiva del sentimento non può di per sè esser simpatica nè antipatica. Il volto d'un uomo che sorrida avanti a un'atroce sventura, non ha *forma antipatica*: chè il sentimento espresso nel sorriso non è di per sè tale. Antipatico è solo il rispondere di tale sentimento a tale rappresentazione. È antipatica cioè la disposi-

zione psicologica rivelata dal concorso di una situazione e d'un'espressione. L'uomo che sorride avanti a una sventura ha un'anima antipatica, ma non ha un volto antipatico; chè la ragione estetica dell'intero contenuto non si attacca alla forma, espressiva del solo lato sentimentale. Del pari non ha *forma simpatica* il volto d'un uomo che resti calmo e impassibile avanti a un pericolo. È simpatico bensì il contenuto psicologico che così si rivela, ma di esso la forma non esprime che il lato sentimentale. E il sentimento della calma non è di per sé antipatico nè simpatico.

Forme espressive simpatiche o antipatiche possono invece sussistere in quanto espressioni di quelle che diciamo ipostasi psichiche, e che sono appunto le virtualità che stanno a fondamento dei vari modi di funzionare delle anime umane. Che cosa esse siano, non sappiamo: certo è che possono rivelarsi nelle forme, indipendentemente dal tramite d'un'espressione sentimentale, e che, simpatiche o antipatiche, comunicano la loro qualità alle forme che per noi ne divengono rappresentative. La simpatia che suscita un volto nobile e l'antipatia che proviamo per una figura volgare, derivano appunto da caratteri estetici di questo genere.

Qualcosa di molto simile a quanto abbiám riconosciuto riguardo al sentimento, avviene per l'atto volontario. Ci sono atti che di per sé piacciono o dispiacciono. Che un uomo uccida e tagli a pezzi un altro, abbandoni una ragazza vilmente sedotta, falsifichi un testamento; o che invece un altro si spogli

di metà del suo a favore d'un povero, o muoia come Pietro Micca — sono atti che suscitano di per sè l'antipatia o la simpatia. Ma gli è ch'essi sono appunto di quegli atti che non si giustificano o non impallidiscono in rapporto a nessuno stato sentimentale, è precedentemente rappresentativo, che li abbia prodotti; e si fanno di per sè soli espressivi d'un intero complesso psichico. Ma una quantità di atti volontari, in sè soli non hanno nessuna nota di simpatia o antipatia. Che uno tiri un colpo di pistola a un altro, è di per sè un fatto ingiudicabile. Tutto sta a vedere se gliel'ha tirato a freddo, o nell'ira, o nella paura; e, nel caso, da che cosa tale ira e tale paura siano state suscitate. Oltre al sentimento e alla rappresentazione che lo precedettero, l'atto volontario può integrarsi di altri coefficienti. Per esempio, che un uomo faccia elemosina a un mendicante, assume un significato ben diverso secondo ch'egli sia povero o ricco: secondo che, cioè, la rappresentazione anticipata del dare altrui del danaro susciti in lui un sentimento di rammarico per un sacrificio ch'ei fa, o d'indifferenza per un atto che a lui non è punto sacrificio. Insomma il significato dell'atto volontario si complica con una quantità d'altri elementi; e sarebbe inutile insistere di più sopra un punto così ovvio. Or quella che dicemmo *azione espressiva*, rappresenta appunto semplicemente un atto volontario: ha dunque un contenuto che, nel maggior numero dei casi, è esteticamente indeterminato; e può riuscire simpatica o antipatica solo quando l'atto volontario che esprime sia simpatico o antipatico di per sè, come rappresentativo d'un intero funzionamento psichico.

Quanto alle situazioni, esse posson dirsi suscettibili di un valore estetico meramente dinamico. Situazioni antipatiche o simpatiche, non se ne danno. Gli è che il contenuto sentimentale della situazione risulta da due elementi psichici: (a) contenuto rappresentativo d'un certo individuo; (b) carattere dell'individuo medesimo. Ora, se la situazione o ci si mostra soltanto nel suo primo elemento, ovvero è tale che il carattere dell'individuo sia un elemento indifferente alla determinazione del contenuto affettivo, questo si determina per noi secondo le leggi psicologiche nostre, come una conseguenza necessaria dell'elemento *a*; e non riesce nè simpatico nè antipatico. Se invece a determinare la situazione concorre il carattere dell'individuo che vi si trova, può ben risultarne un sentimento che non sarebbe il nostro. Ma siamo sempre lì: non è antipatico o simpatico il sentimento in sè, e quindi la situazione che ce lo rappresenta; bensì l'abito psicologico per cui da tale rappresentazione deriva tale sentimento. E quest'abito non è rappresentato dalla situazione tutta quanta, ma è circoscritto a quell'elemento di essa che è il carattere dell'individuo.

Prendiamo come esempio la situazione di Don Silva avanti a Elvira ed Ernani, di cui egli così barbaramente spezza la felicità. Il sentimento di gioia che noi attribuiamo al vecchio in quel punto, è affatto opposto al nostro. Non per questo diciamo che la situazione è antipatica. Antipatica è soltanto quella parte di essa che è il carattere di Don Silva: antipatico indipendentemente dalla situazione così determinata. La situazione presa nel suo complesso non

ha per noi altre ragioni estetiche che quelle dinamiche del suo contenuto sentimentale.



Non tutti i contenuti che suscitino la simpatia sono da noi chiamati *belli*. V'è un certo grado di consenso che è usuale, e non è accompagnato da nessun piacere. Si ha allora il grado esteticamente neutro: non brutto ma non bello. Per esempio, noi uomini onesti approviamo che un inquilino paghi la sua pigione al padrone di casa, che un professore non commetta ingiustizie coi suoi alunni, che il soldato presenti le armi al suo superiore, che il figlio rispetti il padre. Ma non diciamo tutto ciò « bello ». Il bello incomincia laddove l'approvazione superi un certo grado normale, la simpatia per il contenuto acquisti un che di più vivo di quella che si ha per quanto ci appare naturalmente conforme al nostro animo. È bello che un padrone di casa, per compassione d'un inquilino povero, gli abbuoni le pigioni arretrate; è bello che il professore sia giusto col suo alunno, pur resistendo alle pressioni d'un ministro; è bello che il soldato s'interponga fra il corpo del suo ufficiale e l'arma che sta per colpirlo; è bello che un figlio dia la vita per risparmiare un dolore al padre.

Or qui è una prima differenza tra questa specie di *bello* e il *bene*. Anche per chi abbia l'animo totalmente modellato sui dettami d'una legge morale, bello e bene non si identificano. Il bene è determinato

da un fatto oggettivo: la corrispondenza d'un atto a certe norme, a prescindere dal piacere o no che ne derivi⁽¹⁾. Che il soldato saluti il superiore, è bene. Il bello è ciò che supera un grado normale di corrispondenza e produce piacere: è determinato da un fatto tutto soggettivo. Che un soldato saluti il superiore non può dirsi *bello*, quantunque non sia certo brutto. Come vedremo, l'identica differenza corre tra il *vero* e quella forma di bellezza che ha radice nel vero⁽²⁾. Da ciò deriva anche che il sembrare un contenuto bello o no, è in parte relativo al grado medio di consenso a cui si è abituati nella categoria cui l'individuo da giudicare appartiene. In un uomo rozzo, in un contadino, noi possiamo chiamare un bell'atto quello che ci parrebbe semplicemente non brutto in una persona colta e raffinata; e, viceversa, dir brutto in questa quel che non ci parrebbe nè bello nè brutto in quello.

Ma oltre a questa soggettività di grado, regna nel campo del simpatico, come in tutta la materia estetica, la più spiccata soggettività addirittura nell'attribuire a un contenuto un valore positivo o negativo, la bellezza o la bruttezza. I contenuti simpatici o antipatici, che siamo andati via via arretrando come esempio, sono di quelli sulla cui qualità

(¹) Io parlo naturalmente del giudizio morale spicciolo, non già dell'origine della legge morale, la cui oggettività noi crediamo del pari indimostrabile.

(²) Non tien conto di questa differenza il Guyau, quando afferma l'assoluta identità del bello e del bene (op. cit., p. 49-50).

qualità il giudizio degli uomini si trova generalmente concorde. Pure, ognuno avrebbe il diritto di affermare che per lui tali esempi non quadrano, e che quanto da noi è stato considerato come bello, per lui è brutto, o viceversa. Gli è che appunto ogni uomo ha le sue simpatie o antipatie, determinate da ragioni soggettive. Non intendo con quest'ultime accennare a motivi d'interesse personale, che non entrano, almeno direttamente, nel giudizio estetico. Ma la costituzione fisiologica, l'ambiente, l'educazione, le condizioni della vita, le letture, la buona o cattiva salute, tutto quello, insomma, che rende ogni individuo qual esso psichicamente è, predispone ciascuno alla simpatia per questo, all'antipatia per quell'altro obbietto; accorda in lui lo strumento psichico in maniera che quel certo contenuto consuoni con esso, e gli dia piacere, quell'altro ne discordi, e susciti in lui il disgusto; fa sì che nel campo del disgusto come in quello del piacere certi contenuti siano per lui più o meno piacevoli o disgustosi di certi altri. È un'esperienza che facciamo tutti ogni giorno, in ogni luogo. Al tale un volto è simpatico, al tal altro è antipatico. Ad uno piace più il severo paesaggio alpestre che la ridente marina; ad un altro tutto il contrario. Chi preferisce la musica sacra, chi la musica buffa. Tizio è appassionato della mistica architettura gotica, Caio della fastosa architettura barocca. Uno adora Michelangelo, l'altro Raffaello. Uno afferma che il tale ha fatto bene; l'altro replica che per lui invece ha fatto malissimo.

È un'esemplificazione che potrebbe parere perfino stolta, tanto è ovvia, se nel campo dell'estetica non

giovasse di tanto in tanto richiamar la mente alle verità più quotidianamente provate. Chi se ne dimentichi troppo, rischia di avviarsi a una meta introuvabile: come coloro che si danno tutta la pena di questo mondo a rintracciare le condizioni e gli elementi assoluti, obbiettivi, di questo bello che noi diciamo il simpatico. Rispetto a una data anima gli elementi obbiettivi ci sono senza dubbio; e del suo diverso grado di simpatia per questo o quel contenuto ognuno può trovarli e fissarli bene. Ma son ragioni che varranno per quell'anima soltanto o per quelle com'essa intonate. Si muti l'intonazione psichica, e le ragioni medesime non avranno più alcun valore. La disputa fra due individui la cui anima sia diversamente accordata, e di cui uno preferisca il contenuto *a*, l'altro il contenuto *b*, somiglia tal quale alla discussione che due diapason intonati uno a *do* l'altro a *fa* potrebbero intavolare, per sostenere il primo che la nota commovente è il *do*, il secondo che nossignore, essa è invece il *fa*.

E questa è un'altra differenza notevolissima fra il bello da noi detto simpatico e il bene morale. La morale, pur ammessa l'impossibilità d'un suo fondamento assoluto, ha però un che di molto obbiettivo ove, p. es., si riconosca per bene ciò che è utile alla società, per male ciò che è dannoso. Sotto questo punto di vista un'azione riconosciuta dannosa è per ragionamento giudicata come *male*, un'azione utile, come *bene*. Con lo stesso ragionamento il credente arriva a riconoscere un *male* o un *bene* assoluto, nell'azione conforme o no ai dettami d'una morale rivelata. Ma la simpatia è un fatto spontaneo, a cui

non si arriva per raziocinio nè dal moralista puramente filosofico nè dal moralista dommatico. Certo l'educazione morale può influire grandemente nel determinare le simpatie in un modo o nell'altro: ma solo in quanto modifichi e plasmì le forme soggettive dell'anima, determinandovi una speciale intonazione, sì che una data azione venga immediatamente approvata come simpatica, un'altra riprovata come antipatica. Ma ove questa immediatezza non vi sia, il moralista di qualunque specie troverà col ragionamento il bene o il male, non già col sentimento il bello o il brutto.



Le ragioni del simpatico possono incontrarsi con quelle del dinamismo in un medesimo contenuto sentimentale: chè il sentimento ammette appunto un carattere qualitativo e un grado di forza. E saranno concorrenti od antagonistiche a seconda della qualità estetica positiva o negativa delle prime. Ove il contenuto sia positivamente simpatico, avremo la concorrenza: chè infatti sarà tanto più simpatico quanto più forte. Ove sia antipatico, avremo, per la ragione contraria, l'antagonismo. Nel volto del Cristo del Cenacolo leonardesco la simpatia si accorda con l'intensità del sentimento ad un unico effetto estetico positivo. Nel volto di Giuda avviene il contrario. Arreco un esempio artistico, tanto perchè la materia ne sia nota a tutti; ma, ben inteso, astraendo totalmente dalle condizioni di quei volti in quanto opere

d'arte: come se fossero due persone esistenti in natura.

Quanto ai rapporti tra le ragioni del simpatico e quelle del bello tipico, essi risultano da quel che dicemmo sui rapporti fra il tipico e il dinamico. Sono i medesimi rapporti, cioè d'antagonismo, ove si tratti di contenuti simpatici; i rapporti inversi, cioè di concorrenza, ove si tratti di contenuti antipatici. Per esempio, una faccia intonata a malvagità sarebbe tipicamente e simpaticamente più bella, se l'espressione della malvagità fosse minore; viceversa un volto che esprima bontà, ove l'espressione fosse men forte, sarebbe tipicamente più perfetto, ma simpaticamente men bello. Se invece di bontà o malvagità si trattasse dell'espressione d'un sentimento, e questo fosse di quei tali simpatici o antipatici per sè, concorrerebbero in uno stesso volto le ragioni del simpatico, del dinamico e del tipico tutte insieme, e si avrebbe per un sentimento simpatico l'antagonismo fra il tipico da una parte e le altre due componenti dall'altra; per un sentimento antipatico l'antagonismo fra il dinamico solo contro il simpatico e il tipico sommati.

L'applicazione che abbiamo fatta per dedurre dai rapporti tra simpatico e dinamico quelli tra simpatico e tipico, potrebbe ripetersi per dedurre quelli tra il simpatico e il bello sensibile immediato. Ma è cosa tanto semplice che ci dispensiamo dal farla, e ci rimettiamo alla buona volontà del lettore.

S'intende bene che gli antagonismi e le concorrenze di cui si tratta vanno intesi come tendenze astratte: in atto possono non aver punto luogo, ove



l'obbietto sia tale da escludere una componente di bellezza. Per esempio, una situazione non ammette nè il tipico nè il simpatico; un'azione di rado ammette il tipico; certe forme espressive non ammettono il simpatico, certe altre il dinamico, e così via.

Se delle due componenti interne, simpatica e dinamica, abbia maggior efficacia l'una o l'altra, si dà potersi dedurre il loro punto di equilibrio nel caso dell'antagonismo, è prima di tutto, come al solito, questione soggettiva. In generale può dirsi che in natura prevalga di molto la componente simpatica. Una faccia malvagia, quantunque molto animata di vita interna, difficilmente si sentirà chiamare bella. Così raramente sentiremo dir bella un'azione antipatica, se pure sembri rivelare molta forza di sentimento. A questa prevalenza del simpatico è pure dovuto il carattere positivo o negativo d'un'altra specie di giudizi. Avviene assai spesso che una situazione venga ad essere il risultato di una o più azioni, le quali, in quanto produttrici di una situazione, cioè poi di un certo sentimento in un dato individuo, sono da noi approvate o disapprovate: e ciò non soltanto se si tratti di azioni umane, ma altresì di casi ed eventi in tutto naturali, chè la simpatia od antipatia si estende illusoriamente anche ai fatti di natura, come se in essi fosse un germe di volontà cosciente. Abbiamo dunque un fatto complesso, composto di una o più azioni da un lato come causa, una situazione dall'altro come effetto; e come valore estetico di esso fatto, abbiamo da un lato il dinamismo della situazione, dall'altro la simpatia o antipatia dell'azione.

Orbene, il fatto in natura sarà sempre detto bello o brutto secondo il coefficiente estetico di quest'ultima. Per quanto drammatico esso sia, lo chiameremo sempre un *brutto fatto* se, disinteressatamente, disapproviamo che sul tale individuo si sia prodotto quel sentimento di piacere o di dolore. E i disastri, gl'incendii, le disgrazie di qualunque genere, noi chiamiamo appunto brutti fatti, quantunque diano luogo a un vigore straordinario di contenuto sentimentale. Nel mondo dell'arte, come vedremo, può avvenire il preciso contrario; e la componente dinamica può prevalere alla simpatica.

Del resto anche qui le ragioni soggettive di diversità psichica possono moltissimo. Per esempio, la psicologia primitiva sente assai vivo il valore della componente dinamica anche in natura, soprattutto dove la sua antagonistica non si concreti in un agente umano. La curiosità spontanea del popolo, dei barbari, dei fanciulli, per certi spettacoli crudeli, per narrazioni di disastri, per le figure che li riproducano, sono in parte fondati su ragioni estetiche. I giornali illustrati più popolari, che nove volte su dieci riempiono le loro pagine a colori di cadaveri sanguinanti, case in fiamme, vapori inghiottiti, treni fracassati, sono lì che parlan chiaro; e la lezione d'estetica che in tal caso ci dà la ragione commerciale è siffatta che nessun filosofo potrebbe darne di più convincente.

CAPITOLO II.

DEL BELLO INTERNO DI RAPPORTO.

Come la forma sensibile, così pure il contenuto d'un obbietto può assumere un valore estetico di rapporto secondochè s'accordi o no a certe pretese che l'essenza dell'obbietto stesso può suscitare. P. es. la gioia, assolutamente considerata, in quanto contenuto dinamico può piacere, e una forma che esprima un'intensa gioia è bella. Ma un carro funebre tutto addobbato di colori vivaci e giocondi potrebbe non piacere, perchè il fine del carro mortuario suscita la pretesa di vedervi espresso un sentimento men vivace.

Il bello interno di rapporto può riferirsi così all'aspetto dinamico come all'aspetto qualitativo d'un contenuto; ma il valore estetico cui dà luogo è nei due casi dello stesso genere, cioè di simpatia qualitativa. Anche, infatti, quando sia in giuoco l'aspetto dinamico, il bello consisterà in quel grado di dinamismo di cui si susciti la pretesa; e il brutto si avrà così per un dinamismo inferiore come per un dinamismo superiore a tale grado. Mentre invece il bello dinamico è sempre in ragione diretta della quantità assoluta di dinamismo.

Come nel campo del bello sensibile, così in quello del bello interno varie sono le ragioni per cui l'ob-

bietto può suscitare una determinata pretesa; ma come principali si possono considerare anche qui la ragione *tipica*, la *finale*, la *imitativa*. Quella *esecutiva* non ha luogo, non potendo mai un contenuto essere esecuzione materiale d'una forma ideale, o riuscendo ad esserlo solo attraverso l'esecuzione formale e fondendosi con questa. Nè ci fermeremo sulla pretesa dell'unità, chè sarebbe un ripetere il già detto a proposito dell'unità formale.

La ragione tipica, cioè la pretesa suscitata dall'abitudine ai caratteri di certe categorie d'obbietti, nel campo del bello interno non ha neanche lontanamente l'importanza che ha in quello del bello formale. Il fatto ce lo dimostra. Non si dà mai il caso che noi troviamo spiccatamente bello il contenuto psichico d'un obbietto, perchè corrisponda a una giusta media di quello che è il carattere psichico della sua categoria. Non diremmo mai bella, ad es., l'azione d'un uomo, perchè essa ci rappresenti quello che l'uomo medio, normale, in quell'occasione avrebbe fatto. Un elemento estetico un poco più sensibile ritroviamo nel campo del caratteristico. I tipi caratteristici delle forme più spiccate di caratteri umani, hanno innegabilmente qualche cosa che piace. Si pensi ai caratteri di La Bruyère o a certi tipi tradizionali di commedia, anche a prescindere dal loro valore in quanto opere d'arte. Così può in parte piacere un animo di donna spiccatamente femminile, appunto perchè caratteristico del suo sesso, se pure esageri certi difetti dell'animo femminile.

Più che nel bello il valore estetico tipico si fa sen-

sibile nella sua forma negativa. Certe note interne, non antipatiche per sè in modo immediato, ci dispiacciono quando le troviamo in categorie d'obbietti in cui non siamo abituati a trovarle: sicchè ci paiano assai sconvenienti ad essi obbietti. Così, p. es., è antipatica una donna atletica, virile, non perchè dispiaccia la forza in sè o la virilità dell'animo in sè, ma perchè son caratteri troppo discordanti dall'abitudine che abbiamo delle forze o dell'animo femminile. Così potrebbe non piacere un fanciullo eccessivamente serio e posato, anche a chi ami assolutamente la serietà e la compostezza.

Ove il contenuto si riveli assimilato con una *forma* espressiva, le qualità del contenuto restano confuse con quelle della forma. La donna atletica già recata in esempio non piacerebbe neanche per le sue forme, tipicamente brutte in quanto forme. Per rendersi ben conto delle ragioni tipiche del mero contenuto, bisogna ricercarle nel carattere e nelle qualità psicologiche astratte dalla forma espressiva, e considerate nelle *azioni* espressive, che sono indipendenti da una data forma. Quando non ci piace una donna che sia troppo dedita ad esercizi virili (alla caccia, all'equitazione o che so io); quando non approviamo un suo discorso che mostri freddezza d'animo eccessiva per una donna; quando non ci va a genio che non si commuova avanti a una scena che ad altre donne strappa le lagrime: qui abbiamo esempi di una riprovazione tipica, diretta immediatamente al contenuto, senza passare per il tramite della forma e confondersi con la riprovazione tipica per questa.

Del resto anche nel caso d'un'espressione di forma,

un'attenta analisi può scoprire se le qualità estetiche di essa forma siano dovute alle ragioni tipiche formali o non anche alle ragioni tipiche interne. Prendiamo come esempio un volto femminile dallo sguardo fiero, che non piaccia appunto perchè tale espressione sembri troppo virile. Ora, in questo non piacere c'è senza dubbio una ragione tipica formale, in quanto l'espressione di virilità importa una certa divergenza dalle forme abituali d'un volto di donna. Ma questa divergenza può esser così piccola in quanto pura forma (giacchè l'espressione dello sguardo un nonnulla basta a mutarla), che l'impressione sgradevole non si spiegherebbe senza riconoscerne la causa nella divergenza del contenuto espresso dal contenuto tipico femminile. Una deviazione formale più pronunciata, che non avesse però prodotto un mutamento così forte nell'espressione, avrebbe potuto spiacere di meno: chè le ragioni tipiche formali sarebbero state violate un po' di più, ma non sarebbero state offese le ragioni tipiche del contenuto.

I rapporti tra le ragioni tipiche interne e le ragioni immediate interne hanno tendenze antagonistiche, in quanto le prime richiamano sempre verso una media, le seconde tendono a un estremo. Ma, lo ripetiamo, si tratta d'un antagonismo in cui han sempre grande prevalenza le ragioni immediate, data la relativa tenuità delle altre. Un atto straordinariamente eroico compiuto da una donna, non importa che si allontani quanto si voglia dal carattere degli atti femminili: lo diremo ugualmente un bellissimo atto.



Quanto ai rapporti fra le ragioni tipiche interne e le altre componenti del bello con cui quelle possano entrare in concorrenza, saranno gl'inversi dei rapporti che passano fra quelle altre componenti e le ragioni di bellezza interna immediata. Nè ci trattiamo su inutili esemplificazioni, tanto la cosa è piana.



Il fine a cui un obbietto serve lo troviamo capace di suscitare la pretesa d'una determinata forma dell'obbietto stesso. Parimenti può suscitare la pretesa d'un dato contenuto. Il fine a cui serve la fortezza suscita l'idea della staticità, della incrollabilità, e tali condizioni vogliamo veder espresse nelle sue forme. Un catafalco non ci piacerebbe se fosse gaia-mente addobbato; nè, viceversa, un carro carnevalesco parato di nero.

La pretesa dell'espressione finale non sempre è suscitata dalla necessità che l'obbietto possieda quel dato contenuto per poter rispondere a un fine pratico. Per esempio, la paratura funebre d'una chiesa, o d'un catafalco, o d'un carro mortuario, non è che servano praticamente a compiere le funzioni sacre sul cadavere o trasportarlo al cimitero: hanno solo per iscopo di obbiettivare il compianto dei rimasti, in forme espressive di lutto. E così si dica d'una marcia funebre. Ma, insomma, si tratta sempre di un fine, la cui influenza sui valori estetici è manifesta.

È superfluo aggiungere che il rapporto finale si risolve per il contenuto in valore estetico positivo,

cioè in bellezza, solo nel caso d'una rispondenza superiore a quella che è mediana per le singole classi di obbietti.



Finalmente un'espressione può piacere o dispiacere per rapporto, nel fatto artistico dell'imitazione. Un qualunque contenuto psichico attribuito a un personaggio di dramma o di romanzo o di quadro, può piacere per il solo fatto che sembri ritrarre bene le leggi dell'animo umano e sia quel che si dice naturale, verosimile: anche se in natura potesse non piacer menomamente. E può, per le ragioni contrarie, dispiacere, anche se in natura potesse piacere moltissimo. Proprio così le ragioni imitative applicate alle forme posson far piacere il ritratto d'un brutto originale, e dispiacere quello d'un volto in natura bellissimo.

Ma di ciò basti aver qui accennato; ne parleremo meglio a suo luogo a proposito delle arti.



COROLLARII.

La nostra ricerca sugli elementi del bello in generale, è esaurita. Abbiamo visto come un obbietto possa piacere a noi per le sue qualità sensibili, e piacere o immediatamente, per consonanza diretta fra esse qualità e la nostra psiche, o mediatamente, per rispondenza alla pretesa di certe qualità, dall'obbietto stesso in noi suscitata. Abbiamo poi visto come l'obbietto possa esprimere un contenuto, o, per meglio dire, come noi possiamo vedere rappresentato in esso un contenuto, illusorio o reale che sia. Questo contenuto può alla sua volta essere oggetto di piacere, e di piacere immediato o di rapporto, come per le forme sensibili; il quale piacere per il contenuto, ove l'espressione di questo si assimili totalmente alle parvenze sensibili dell'obbietto, si traduce, ben inteso, anch'esso in piacere di forma. Ogni altra possibilità di piacere estetico, suscitato cioè dalle qualità dell'obbietto che noi ci rappresentiamo obbiettivamente in esso, è esclusa. L'obbietto non può essere obbiettivamente ed in sè nulla di più che una forma sensibile e un contenuto vitale, o psichico o fisico. Quanto al brutto, abbiám visto volta per volta com'esso nasca

dalle condizioni opposte a quelle produttrici di bellezza.

E passeremmo senz'altro a ricercare come gli elementi generali del bello da noi così analizzati entrino e si combinino nei prodotti delle arti, se non ci premesse aggiungere qualche osservazione alle cose discorse.



Siamo venuti via via accennando come, nella pratica concreta, si diano obbiettivi in cui gli elementi del bello da noi separatamente e astrattamente esaminati, entrano come componenti; e abbiamo trattato anche dei rapporti di accordo, disaccordo o indifferenza che intercedono fra di loro. Ne risulta che un medesimo oggetto concreto può contenere elementi di bellezza rispetto all'una, di bruttezza rispetto all'altra ragione estetica; e il dirlo *bello* non esclude che possa contener del brutto, e viceversa. Ora, astrattamente parrebbe che, nel caso di tale disaccordo, l'obbiettivo dovesse dirsi nel suo complesso bello o brutto secondochè nella risultante prevalesse il piacere o il dispiacere. Ma non sempre è così. Ad alcune delle componenti estetiche l'uso della lingua ha attribuito in modo più stabile la denominazione di *belle*, e ad altre, che prese da sole chiama ugualmente *belle*, ove sia necessario distinguerle nettamente dalle prime dà una denominazione diversa. Per esempio, se un volto ha lineamenti regolari ma ha un'espressione stupida o cattiva, sì che l'insieme

sia più sgradevole che gradevole, si potrà ciononostante sentir dire da taluno che è bello, ma antipatico: intendendosi come significato più proprio di *bello* quello che si riferisce alle pure forme. È un uso prevalso per la necessità di poter parlare speditamente, ma che non implica affatto che anche il simpatico non sia un bello. Chè la persona stessa che in quel caso ricorra a quella distinzione linguistica, direbbe però benissimo che quel volto ha una *brutta* espressione, perchè, senza il timore d'essere fraintesa, ritornerebbe all'uso spontaneo della parola: proprio come, dove di bellezza formale non c'è possibilità, si dice un *bell'atto*, un *bel fatto*, una *bella* situazione, un *bel* carattere, riferendo il bello a mere qualità interne, psichiche. Come pure, allorchè le ragioni estetiche interne non contrastino nel medesimo obbietto alle esterne, ma vi si sommino, fin dove è comportabile, in un valore comune positivo o negativo, si dice che accrescono la *bellezza* o la *bruttezza* del volto. Senza dire che in alcuni casi gli epiteti *bello* e *brutto* possono addirittura accennare, anche a rischio di produrre equivoco, al valore d'una forma sensibile considerato solo rispetto alla qualità interna. *Una brutta faccia* può dirsi benissimo d'un volto dai lineamenti regolari, che abbia però una losca espressione.

Qualcosa di simile possiamo trovare nell'uso della parola *estetico*. La persona stessa che direbbe *bello* un contenuto moralmente assai simpatico — p. es., il carattere d'un uomo di bontà eccezionale — esiterebbe a dire che esso carattere è *un valore estetico*, è *eticamente bello*. Come va? Forse che il sentimento profondo che è a radice dell'uso linguistico riconosce

una differenza essenziale fra un contenuto di questa specie e gli obbietti cui comunemente si attribuisce il valore estetico? Una tale differenza non sapremmo trovarla. Non è che la qualità di *estetico* sia riconosciuta alle mere forme, perchè a un contenuto dinamico — p. es. a una passione assai violenta, anche se non rappresentata in forme, ma, poniamo, in una situazione — si riconosce del pari. Non è che sia limitata alla qualità dinamica, perchè si attribuisce del pari alla simpatia di rapporto: a un carro funebre parato a festa si riconosce immediatamente un disvalore estetico. D'altra parte la differenza dell'uso linguistico scompare ove si tratti di chiamare un contenuto qualitativo non più *estetico* o *antiestetico*, ma *bello* o *brutto*: chè queste ritornano le sue denominazioni, comuni con gli altri obbietti estetici.

Or la ragione di ciò è semplicissima. In primo luogo l'uso dei termini *estetico* o *antiestetico* è di origine puramente dotta e assai recente, e quindi a fissarlo così o così, più che il sentimento psicologico spontaneo della lingua hanno contribuito preconcetti teorici, dottrinarii e via via. Oltracciò, chi ben guardi, la zona del bello a cui la denominazione di estetico o antiestetico non si estende, è suppergiù quella degli obbietti capaci di suscitare anche l'approvazione etica. Si aveva dunque, nel campo del bello, una regione di approvazione o riprovazione etica ed estetica insieme: un'altra di approvazione o riprovazione puramente estetica. È facilissimo comprendere come, per contrasto, la denominazione di estetica si sia ritratta a questa soltanto. Quando si diceva « un obbietto *eticamente bello* » si intendeva *bello anche*

a prescindere dalla morale. Da questo all'intendere per *estetico* solo ciò che suscita un piacere che non ha nulla di comune con l'approvazione etica, il passo era breve; e si è fatto subito.



Da quel che volta per volta siamo venuti esponendo sulla subbiettività che governa in ciascuno le varie componenti estetiche, risulta chiaro quanto sia subbiettivo il giudizio estetico concreto pronunziato sopra un obbietto in cui concorrano una o più di quelle componenti. Tale subbiettività sembra assumere un grado notevole d'obbiettività per due vie diverse: 1° Per sanzione d'una maggioranza di gusto. 2° Per sanzione della cosiddetta sceltatezza di gusto.

La prima s'invoca ogni qualvolta non si mostri una differenza spiccata di gusto tra i varii gradi di civiltà, di coltura, d'intelligenza, che compongono la gerarchia psicologica dell'umanità; ma si delinea invece un gusto comune generale. È, in fondo, il criterio che sta a base delle ragioni estetiche universali da noi enumerate nella nostra trattazione. Che se noi abbiamo affermato esistere un bello tipico, un bello finale, un bello dinamico, e così via, gli è solo in quanto abbiamo riconosciuto che alla psiche normale piace la rispondenza a una forma tipica o finale, la ricchezza e vivezza del contenuto, e così via; ma soppressa o mutata la psicologia umana, la nostra trattazione estetica avrebbe potuto avere tutt'altre basi. La stessa ragione di maggioranza è altresì

quella su cui si fondano certi giudizi più particolari, come, p. es., che i colori e i suoni limpidi siano più belli dei torbidi e rochi. In un mondo senza umanità, qual è stato il nostro per tanti milioni di secoli e quale sarà per chissà quant'altra indefinita fuga di tempo, i colori dello spettro solare non hanno in sé maggior valore estetico che il colore d'un pezzo di carbone; e se in un altro pianeta vive un'umanità diversa dalla nostra, a cui in maggioranza piaccia più il carbone, per loro il bello sta nel colore del carbone.

Alla ragione della sceltezza di gusto si ricorre per dare obbiettività al giudizio estetico, quando si delinei un gusto speciale delle classi più colte e intelligenti, il quale, più o men palesemente, si scorga derivare appunto dalla maggior coltura, dal più ricco materiale empirico della coscienza, dalla maggior ricchezza di sentimento. La superiorità del meccanismo psichico sotto i rispetti che appaiono più obbiettivamente valutabili, si riflette nella valutazione del gusto, e anche questo appare come qualcosa di obbiettivamente più legittimo. Ma chi ben guardi, a voler giungere proprio al fondo della questione, un terreno veramente sodo, l'obbiettività assoluta, un *ubi consistam* fuori della psicologia umana, che dia il fulcro per valutare il fatto estetico e il gusto in modo assoluto, non esiste neanche qui, se pur non si voglia varcare nella metafisica. A che si riduce, infatti, quella superiorità extraestetica della psicologia più progredita, che a noi pare assoluta? A una questione di piacere. Perchè la coltura è superiore all'ignoranza e l'intelligenza alla povertà di spirito? per quale ra-

gione assoluta? Si cercherebbe invano. Le diciamo superiori noi uomini perchè la coltura e l'intelligenza sono una meta a cui tende naturalmente il nostro spirito, e ci piacciono in chi le ha. Tutto si riduce, come ogni concetto di valore, a una questione di piacere umano.



Un problema molto dibattuto e variamente risolto, è quello della diversa influenza che l'abitudine o la novità possono esercitare sul gusto d'una medesima persona riguardo a un medesimo obbietto. Chè l'abitudine sembra potersi fare produttrice in alcuni casi di bellezza, in altri di bruttezza. Una nuova foggia di vestiario che non piaccia a chi la veda per la prima volta, coll'abitudine può finire per piacere. Invece un paesaggio, un monumento, un pezzo di musica, tornato che altri sia più volte ad ammirarli, perdono coll'abitudine molto del loro valore estetico. Come risolvere la contraddizione? La soluzione dell'enigma apparentemente insolubile, e, ch'io sappia, finora insoluto, sta nella molteplicità delle componenti estetiche da noi riconosciuta. Procediamo con ordine, e tutto parrà chiarissimo.

Ogni impressione, di qualunque genere, è una modificazione apportata nell'organismo; il quale, se lo stimolo si ripete molte volte, si va a poco a poco adattando alla modificazione stessa, e non ne riceve più impressione alcuna, o ne riceve una assai più debole. Così una molla perde coll'uso la sua elasti-

cità, e a poco a poco risponde con una tensione sempre minore a chi la pieghi o comprima. Or se l'obbietto è di per sè capace di suscitare un'impressione di bellezza, è naturale che la novità renda più energica l'impressione stessa, smorzata poi a grado a grado dall'abitudine. Se l'obbietto è tale da parerci brutto, è naturale che la novità renda più energica l'impressione del brutto, e che l'abitudine smorzi poi gradatamente anche questa. Fin qui l'abitudine non costituisce, non crea il bello nè il brutto, bensì attenua l'uno come l'altro, esercitando un'azione che le è propria anche fuori del campo estetico.

Ma noi abbiám pur visto, d'altra parte, come esistano un bello e brutto tipici, per accordo o disaccordo da un *tipo* che è creato appunto da un'abitudine. In questo senso l'abitudine di forme apparse a prima vista brutte perchè nuove, cioè discordanti dal tipo di riferimento della loro categoria, può a poco a poco modificare il tipo stesso, e far sembrare quelle forme sempre più regolari. E se la consuetudine con esse, prende il luogo della consuetudine con quelle su cui il tipo si formava prima, si finirà coll'avere addirittura un nuovo tipo, modellato sulle nuove forme, e la bruttezza di queste sparirà totalmente. Potrà anzi sorgere, per alcuni speciali individui più rispondenti al nuovo tipo, addirittura un elemento di bellezza. Per esempio, le nuove mode che alla prima paian brutte perchè si riferiscano al tipo delle vecchie, a furia di non veder più queste e aver sempre sott'occhio quelle, finiscono col non sembrar più niente brutte. Per esempio, chi vada a vivere presso un popolo di tipo assai diverso dal suo, può incomin-

ciare col trovar tutti brutti; ma se vi resta tanto che in lui la memoria de' suoi connazionali si cancelli o sia almeno sopraffatta dall'abitudine delle nuove facce, l'impressione di bruttezza scompaia; e gl'individui più regolari rispetto al nuovo tipo, ei li trova addirittura belli.

Insomma l'abitudine, in quanto operi sull'impressione prodotta dalle altre componenti estetiche, è semplice attenuatrice così del bello come del brutto; in quanto fondamento primo delle ragioni tipiche, può non soltanto cancellare addirittura il brutto, ma far comparire il bello in alcuni individui.

Può, inoltre, far apparire il bello laddove prima si vedeva il brutto, quando si tratti di obbietti in cui concorrano parecchie componenti estetiche. Poniamo che una moda nuova sia bella per linee espressive o per vivacità e simpatia di colori; ma sia così lontana dalla vecchia, che le ragioni tipiche producano in principio maggior disgusto che le altre ragioni estetiche non producano piacere. La risultante estetica è negativa, e la moda si giudica, nel suo complesso, brutta. Ma quando la desuetudine della moda di prima e la consuetudine della nuova abbiano mutato radicalmente lo schema tipico delle forme di vestiario, allora la bruttezza tipica della nuova moda è annullata, questa fa valere tutte le altre sue ragioni di bellezza, e piace.

Ben inteso, può anche darsi che le ragioni di bellezza non tipica siano così energiche, da prevalere sino dal principio sulle ragioni tipiche negative. Allora si ha sin dal principio una risultante positiva, cioè di bellezza; che aumenta poi sempre via via che

scadono le ragioni della bruttezza tipica. Altre volte le ragioni del brutto tipico non riescono a scadere. P. es. una faccia brutta, di fronte a uno schema tipico consolidato da migliaia di esperienze quotidiane, non riesce a modificarlo o distaccarne un sottotipo a sè. In questo caso la bruttezza è incancellabile e l'abitudine agisce solo in quanto lenta attenuatrice dell'impressione primitiva; proprio come se si trattasse d'un'altra qualunque componente estetica.

Ma, insomma, sotto le svariate possibilità, resta sempre questo di fondamentale: che la novità non è che rinforzatrice, l'abitudine attenuatrice delle impressioni di bello e di brutto; salvochè nel campo tipico, ove la novità può realmente esser produttrice d'un brutto, che coll'abitudine sparisca addirittura, e magari dia luogo a un bello.

LIBRO SECONDO

GLI ELEMENTI DEL BELLO
NELLE PRINCIPALI ARTI.

INTRODUZIONE.

DELL'ARTE IN GENERALE.

La natura circonda l'uomo di obbietti che a lui piacciono, dispiacciono o riescono indifferenti, e che egli dice rispettivamente belli, brutti e indifferenti. Ma la parte di semplice spettatore a lui non basta. Il bello in natura è raro, saltuario, spesso confuso al brutto, spesso labile, non sempre facilmente accessibile; di rado in natura le ragioni estetiche da noi esaminate hanno tutto il loro possibile svolgimento; ove in un obbietto concorrano parecchie di esse ragioni, avviene quasi sempre ch'esse siano antagonistiche fra di loro, sicchè la pienezza dell'una importa l'attenuazione o addirittura il valore negativo dell'altra; nè è facile che il temperamento loro avvenga giusto in quelle proporzioni che diano la massima risultante di bellezza compatibile con esso antagonismo.

Ora, a questi più essenziali difetti intrinseci ed estrinseci, e forse ad altri di minor conto, si sforza l'uomo di supplire coi prodotti della sua attività. Egli si fa produttore di bellezza, e l'attività a ciò impiegata è appunto l'arte. Che potremmo dunque definire: *produzione umana volontaria di bellezza.*

Volontaria, diciamo. Chè infatti alcune opere umane presentano una bellezza che ad esse risulta indipendentemente dalla volontà dell'uomo. Sono prodotti diretti ad altri fini, in cui la bellezza non è coefficiente volontario. Per esempio, un treno di fuga è cosa bellissima ed è opera umana: non perciò è opera d'arte. Così può chiamarsi bellissima la diga del Nilo ad Assuan, ma non è essenzialmente opera d'arte. Opera d'arte, nell'uso più diffuso e più stabile del nostro linguaggio, noi diciamo quella che è stata fatta per essere una cosa bella; o anche quella diretta ad altro fine, ma in quanto in alcuni suoi elementi abbia avuto per iscopo la bellezza. Per esempio, una casa può essere opera d'arte, un calice può essere opera d'arte, benchè quella serva realmente per abitarvi, questo per bere; ma lo saranno solo in quanto il loro autore si sia proposto la bellezza. Per il resto, seppure dal fine pratico una qualunque bellezza sia potuta risultare, esse non saranno opere d'arte.

L'arte è dunque produzione volontaria di bellezza, intesa a ricolmare le insufficienze del bello che la natura offre all'uomo: insufficienze che neanche la bellezza tutta accidentale, contingente, imprevista, delle opere umane non artistiche, può menomamente compensare.

L'arte può produrre il bello in due modi principali.

1° Può camminare sulle orme tracciate dalla natura: sia con l'imitazione di certi particolari obbietti individui; sia col produrre obbietti estetici simili a quelli che la natura ci offre; sia (restando attaccata nelle linee generali alle condizioni degli obbietti di

natura) col creare le forme esteticamente ideali di essi, col perfezionare cioè fino alla pienezza le loro ragioni estetiche, col temperare nella migliore armonia possibile le varie componenti antagonistiche che in un obbietto bello di natura possano concorrere.

2° Può distaccarsi addirittura dalle forme di natura, e creare obbietti nuovi tutti suoi, in cui, svincolata affatto dal legame delle ragioni tipiche, essa svolge fino all'estremo limite, libere da quell'antagonismo, la componente sensibile immediata e quelle del bello interno.

Riproduttrice o idealizzatrice nella prima funzione, l'arte prende in essa tre forme principali: *pittura*, *scultura* e *recitazione*. Libera creatrice con la seconda funzione, essa vi assume due aspetti, uno essenzialmente ottico, *l'architettura*; l'altro essenzialmente acustico, la *musica*. Potremmo chiamare quelle *arti ideomimetiche*, queste *arti libere* ⁽¹⁾.

Tutte quante le funzioni e i caratteri delle altre si assommano poi con maggiore o minore svolgimento nell'arte più complessa di tutte: *l'arte della parola*.

(1) Che gli elementi primi, così in architettura come in musica, siano anch'essi elementi naturali, non c'impedisce di chiamar queste arti vere creatrici di forme autonome: tanto le forme complesse ed elaborate cui esse giungono, sono lontane dai loro rudimenti naturali. A lasciarsi vincere da certi scrupoli, bisognerebbe chiamare l'architetto imitatore del fornaciaio, perchè si serve dei mattoni da questo somministratigli.

PARTE PRIMA.

DELLE ARTI IDEOMIMETICHE

CAPITOLO I.

LA PITTURA E LA SCULTURA.

Quando davanti a un quadro o ad una statua noi esclamiamo *bello!* il nostro giudizio estetico può riferirsi a due elementi diversi. Possiamo, infatti, voler significare che l'obbietto riprodotto dal quadro o dalla statua, è bello: un bell'uomo, un bel paesaggio, una scena drammatica, qualcosa, insomma, che diremmo ugualmente bello se, invece d'avere avanti a noi l'opera d'arte, ci avessimo la parvenza reale di ciò che l'opera riproduce. Ma possiamo invece, rimanendo indifferenti a questo contenuto o prescindendone, dire bella l'opera stessa, in quanto riproduce bene quella certa cosa. Questo bello è il *bello imitativo*, che in natura non esiste, ed è proprio solo dell'arte o, in genere, delle opere umane; ma rientra perfettamente, come a suo luogo mostrammo, nelle ragioni estetiche generali.

Analizziamo, infatti, le ragioni del bello imitativo. Perchè piace la riproduzione ben fatta d'un obbietto? Non certo perchè piaccia vedere un obbietto uguale

o simile ad un altro. Un uovo è assai simile ad un altro uovo, un bicchiere o una tazza d'un servizio da tavola sono perfettamente identici a un altro bicchiere o tazza del medesimo servizio: non perciò si prova menomamente l'impressione della bellezza, il diletto estetico. Il diletto si ha soltanto quando un obbietto voglia essere imitazione d'un altro considerato come suo modello, e, suscitando la pretesa di trovare in esso l'immagine che vuol ritrarre, appaghi tale pretesa. È insomma un bello di rapporto, come il bello tipico e il bello finale. Ma l'appagata pretesa del rapporto, è sempre produttrice di piacere e di bellezza? No certo, e ce lo mostra l'esperienza. Una moneta non è detta bella perchè riproduca perfettamente il suo conio, nè un'incisione perchè sia perfettamente uguale al suo rame, nè il bronzo della statua perchè abbia le identiche forme del gesso o della creta; come non è bella la copia che altri faccia d'un triangolo o d'un cerchio. Quando è, dunque, che ha luogo un valore estetico positivo per il fatto dell'imitazione?

Ricordiamoci di quanto dicemmo per le altre forme di bello di rapporto; p. es. per il valore tipico. Il bello tipico ha luogo solo quando la corrispondenza d'un obbietto al tipo della sua categoria non è normale o assai frequente, bensì più o men rara: come nelle forme umane, in certe forme animali a noi più familiari, e via via. Dove invece la corrispondenza è normale o ordinaria, si può avere il brutto per eccezionale divergenza dal tipo, ma non si ha un bello positivo nel caso contrario. La scala estetica ha per tali obbietti il livello normale al grado neutro, e solo

per alcuni casi scende al negativo. Così avviene anche per il bello finale: un obbietto è bello per corrispondenza alle forme suscitate dall'idea del suo fine, solo quando si distingue per un grado eccezionale di rispondenza, altrimenti si ha soltanto il valore estetico neutro o negativo. Ebbene, lo stesso fatto avviene per il valore estetico imitativo. Avanti ad una qualunque imitazione, se essa non superi un certo grado di fedeltà cui l'animo, dato l'obbietto riprodotto e il mezzo riproduttore, è abituato a considerar come naturale, normale, non ha luogo che il valore neutro; se supera questo grado si ha il bello, se vi resta inferiore si ha il brutto. Ora, la fedeltà nelle riproduzioni meccaniche è normale, addirittura necessaria. Ripetendo gli esempi già addotti, una moneta non può venire dissimile dal suo conio, nè un bronzo dal suo gesso; onde nessuna bellezza imitativa o riproduttiva che dir si voglia. Una certa bellezza può aversi anche nelle riproduzioni meccaniche, laddove una diversa bontà d'apparecchi produca diversi gradi di perfezione; chè allora si stabilisce subito una variata gradazione estetica e si ha un bello, un valor neutro e un brutto. Per esempio la fotografia, e oggi la cinematografia e la fonografia, sono riproduzioni meccaniche; ma poichè appunto si hanno nei loro prodotti gradi assai diversi di bontà, abbiamo fotografie belle, mediocri e brutte, bei cinematografi e brutti cinematografi, e via via. Assai maggior possibilità di bellezza c'è poi nelle libere riproduzioni che fa l'uomo, senza servirsi di mezzi meccanici. Ma anche qui può aversi solo il valor neutro, ove si tratti di riproduzioni assai semplici che non ammettano una diversità di

grado estetico. Per esempio, nella riproduzione pittorica d'un volto, che gli occhi siano due, il naso uno solo, e la bocca una sola, e due gli orecchi, è un fatto così necessariamente imposto a qualunque pittore e così comune a tutte le figure riprodotte in qualsiasi tempo e modo, che il valore estetico di rapporto ne risulta affatto neutro. Spunta invece la possibilità del bello dovunque il livello medio, considerato come normale, non raggiunga la fedeltà vera del rapporto, e questa appaia superiore al comune⁽¹⁾.

(¹) Per il VÉRON (*L'Esthétique*, Paris, Reinwald, 1878) l'ammirazione per la bella imitazione è rivolta esclusivamente all'abilità dell'artista; e può sempre « se résumer en ceci: *Quel talent il a fallu pour faire un pareil ouvrage!* » (p. 62-63). Or se così fosse nessuna riproduzione meccanica potrebbe dirsi bella (p. es. una bella fotografia, un bel calco); nè, p. es., un quadro mal fatto piacerebbe meno d'una copia meccanica perfetta, sì da affermarsi, come invece avviene, quello esser brutto, e questa bella o almeno esteticamente neutrale. Giacchè in qualunque opera d'arte riproduttiva, per quanto infelice, c'è sempre più *talent* che in una riproduzione meccanica. — Vero è che, di fatto, quel grado mediano di fedeltà riproduttrice che segna il punto neutro oltre il quale appare il bello, corrisponde precisamente nelle opere dell'uomo al prodotto d'un grado medio di abilità: onde il bello in esse opere c'è dove l'opera è frutto d'un'abilità maggiore della media. Ma gli è che noi chiamiamo appunto grande abilità quella che produce una fedeltà di copia, e quindi una bellezza, superiore alla media; non già, viceversa, chiamiamo bello quanto è prodotto di grande abilità. Affermar questo è un capovolgere i termini. Se quanto afferma il Véron fosse vero, qualunque mostra d'abilità, per esempio quella d'un uomo che ingoia una spada, o d'un equilibrista, o che so altro, non

E qual è questo grado medio oltre il quale si ha il bello? È cosa affatto relativa alle condizioni dell'esperienza, e quindi, prima di tutto, alle condizioni dell'arte. Ai tempi di Cimabue parve un capolavoro inaudito quella Madonna che ora noi guardiamo con venerazione e interesse come monumento storico, ma basterebbe a farci vituperare il pittore dei nostri tempi che osasse mostrarla al pubblico. Il Boccaccio afferma esser Giotto tale riproduttore del vero « che niuna cosa dà la natura.... ch'egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto ». E oggi, se tutti i pittori invidierebbero ancora a Giotto l'abbondanza e felicità dell'invenzione e il vivo senso della natura, non v'è artista che, come riproduttore materiale del vero, non si crederebbe troppo infelice di non poterlo di gran lunga superare.

Parimenti possono le condizioni dell'esperienza variare, per altri motivi che lo stato generale delle arti. L'uomo vissuto anche oggi in paese dove non

più frequente e comune dell'abilità pittorica o scultoria, sarebbe un fatto estetico quanto un bel quadro o una bella statua. E ciò non è. Perché? Appunto perchè l'opera dell'artista è bella in sè, per ragioni estetiche autonome; l'abilità del giocoliere ha pure qualcosa di bello come abilità, ma è improduttiva di forme belle: e solo per questo è anche apprezzata tanto di meno.

abbia visto che quadri e sculture di pittori e scultori da strapazzo, può provare l'impressione della bellezza imitativa avanti a un'opera mediocre, che invece a chi abbia la consuetudine di opere perfette sembri scadente.

In un altro modo ancora le condizioni dell'esperienza possono influire sul giudizio estetico. Per chi abbia larga pratica d'arte, si stabiliscono nei mezzi e nel modo della riproduzione quasi tante categorie diverse, in ognuna delle quali il bello o il brutto si hanno secondo che l'opera superi o resti inferiore a quella media di fedeltà riproduttiva che si è avvezzi a trovare in quella certa categoria. Noi abbiamo, per esempio (oltre alla categoria *pittura propria*, che è l'unica che dia realmente o per mezzo di illusione prospettica l'immagine completa degli obbiettivi riprodotti), una categoria *scultura* che astrae in tutto dall'elemento cromatico, una categoria *disegno a chiaroscuro* che astrae parimenti dal colore, una categoria *disegno a semplici contorni* che astrae così dal colore come dalle ombre, e via via. Ora, dicevamo, la persona esperta giudica l'opera appartenente a ciascuna di queste categorie rispetto a un livello medio della categoria medesima: sicchè può trovare stupenda una statua tutta bianca o un disegno a sole linee, e brutto un dipinto, seppure questo in senso assoluto si avvicini maggiormente alla realtà. Per esempio, fra un cartone di Holbein e un ritratto ad olio di mediocre pittore, senza dubbio è più prossimo al vero questo. Chè la perfezione del disegno del grande tedesco non basta a compensare tutto l'enorme distacco dalla realtà, costituito dall'abbandono del colore e della model-

latura. Ma, come dicevamo, la persona pratica d'arte non giudica le due opere in modo assoluto; giudica invece relativamente alle varie categorie, e poichè lo schizzo di Holbein supera di molto la media fedeltà che si suole avere in riproduzioni così semplificate, mentre il mediocre ritratto si aggira intorno a tale media, quello gli piace più di questo. Invece la persona inesperta è più propensa a un criterio assoluto, e fra la mediocre pittura e il perfetto disegno preferisce quella, come più piena riproduzione del vero. S'intende che è raro trovare chi applichi il criterio, diciam così, assolutamente assoluto, come chi si abbandoni proprio in tutto al criterio relativo. Una certa esperienza di varie categorie, non foss'altro di quelle *pittura* e *scultura*, e quindi una certa relatività di giudizio, son ben pochi a non possederla. Come viceversa anche nella persona esperta un fondo di considerazione assoluta rimane sempre. E questo fondo viene a galla soprattutto ove si trovino in confronto immediato due opere, di cui una sia più perfetta relativamente alla sua categoria, l'altra più perfetta in senso assoluto. Io posso, ad esempio, trovare bello uno schizzo a penna del viso d'una persona, e mediocre una sua fotografia. Ma se per combinazione lo schizzo e la fotografia vengano a trovarsi vicini, è impossibile che il giudizio non si accosti assai di più all'assoluto. È, insomma, quella medesima duplicità di criterio, uno più vasto, un altro più ristretto, che s'intrecciano e si sovrappongono e si alternano, come già trovammo in altre forme di bellezza.

Finalmente può esser cagione di diverso giudizio estetico la diversa attitudine a giudicare della per-

fezione dell'opera relativamente al mezzo impiegato, non solo per esperienza effettiva dei prodotti artistici dovuti ad esso mezzo, ma anche per intuizione immediata dei frutti che con esso sia ovvio ottenere. Vediamolo in un esempio pratico. Perchè una statua di cera dipinta, che all'ignorante piace molto, non piace di solito alla persona esperta? Appunto perchè la persona esperta, seppure non abbia larga pratica di statue di cera, commisura spontaneamente quale, dato il concorso delle forme e del colore, sia un grado di fedeltà imitativa normalmente raggiungibile; e poichè le statue che di solito si vedono restano ben al disotto di tale grado, esse non piacciono. Così quando un illustre colorista dei nostri giorni espose alcuni suoi quadri in cui certi riflessi brillanti erano ottenuti con polvere o pezzi di vetro incastrati nel colore, l'illusione abbagliò gl'inesperti; chè videro una verità di riproduzione cui non erano avvezzi. La persona del mestiere, o anche solo intelligente, pur senza avere un'esperienza di quel genere di pittura, vide subito che tale grado di fedeltà era addirittura necessaria per qualunque dipinto eseguito con lo stesso metodo: e non trovò nella perfezione illusoria di quei riflessi nessuna bellezza ⁽¹⁾. Anche

⁽¹⁾ In questi casi almeno potrebbe parere che abbia ragione il Véron affermando che il bello dell'imitazione è ammirazione per l'abilità dell'artista. Ma, chi non si fermi alla superficie, vedrà che neanche a questi casi è applicabile la sua teoria. Noi non abbiamo il valore estetico dell'imitazione se non dove l'opera piaccia o dispiaccia in sè. E nei casi accennati piace o non piace in sè, perchè si

qui però, ben inteso, trattandosi di giudizio relativo a una categoria, permane sempre con esso un fondo di criterio assoluto. Le prime fotografie piacquero moltissimo a tutti, tanto era meravigliosa la fedeltà di riproduzione che col nuovo mezzo si otteneva, rispetto a quella cui si era avvezzi; e soprattutto ove si trattasse di scene assai complesse e complicate. Pure, tale fedeltà di riproduzione, come quella che era risultato di un processo meccanico, veniva a costituire il livello medio necessario d'una nuova categoria, e rispetto a una considerazione più ristretta, tutta relativa ad essa, avrebbe dovuto riuscire indifferente. Ma l'assoluta novità del fatto impedì la subita formazione d'una categoria a sè anche nei più esperti giudici; e tutti ammirarono moltissimo.

confronta a quel che potrebbero normalmente essere opere eseguite con egual metodo, e ne risulta superiore o inferiore. Dove questo confronto immediato non abbia luogo, e si calcoli sulla maggiore o minore abilità dell'artista, si ha il giudizio sull'artista, ma non più il giudizio estetico sull'opera in sè. Per esempio, chi guardando un quadro di Luca Giordano sappia che esso fu fatto in un tempo brevissimo, ne deduce un'abilità tutta singolare di costui. Non per questo aumenta il valore estetico riproduttivo del suo quadro: appunto perchè invece d'un confronto immediato con una categoria di riproduzioni che le parvenze stesse del quadro vengono a indicare spontaneamente, a suscitare subito nell'anima, c'è il mero calcolo del tempo impiegato, che non costituisce una categoria cui il quadro venga da sè ad assegnarsi per i suoi caratteri visibili, sensibili.



La bontà dell'imitazione può essere giudicata dal confronto dell'opera col suo esemplare. Ma il caso senza paragone più frequente è che il quadro o la statua ci si mostrino invece essi soli, e che l'esemplare da cui furono ritratti noi non lo conosciamo neppure. In tal caso il nostro giudizio non può, naturalmente, estendersi a ogni parte, a ogni elemento dell'opera d'arte. Se, p. es., sia un ritratto dipinto, non potremo giudicar della somiglianza de' lineamenti, del colorito e via via. Potremo bensì lodare il rilievo evidente, il chiaroscuro ben trattato, le ombre trasparenti, il disegno corretto, la bontà del colorito, la trattazione accurata della pelle, del pelo, delle stoffe e via via: ma lodare così, in genere, riferendo questi elementi dell'opera non a quelle tali parvenze individuali che ne furono modello, ma a certe parvenze normali di natura di cui abbiamo un certo senso empirico. Per altro, se soggettivamente il nostro giudizio ha radice e comprensione diversa da quello che muova dal confronto diretto con l'esemplare del quadro, il fatto obbiettivo a cui esso giudizio indirettamente si dirige è sempre quello: la più o men buona imitazione di certe parvenze individuali; e il valore estetico che noi attribuiamo all'opera d'arte è in tutto della medesima natura.

Ma in un gran numero dei casi, noi immaginiamo o sappiamo addirittura che quanto l'artista ci mostra nel quadro o nella statua o in altro, non fu ritratto

direttamente da una forma, una figura, una scena vera; ma prima che sulla carta, sulla tela, nel bronzo, nel marmo, nella creta, ebbe esistenza nella fantasia dell'artista, e tale immagine fantastica fu modello dell'esecuzione. Orbene, anche tale immagine fantastica, in quanto consti di obbietti esistenti in natura — uomini, animali, piante, fiori, nuvole, mare, montagne — noi possiamo giudicarla alla stregua di quel che tali obbietti sogliono essere. Per esempio, possiamo dire che quella figura d'uomo o quel gruppo d'uomini che l'artista fissò a quel modo nella sua fantasia, corrisponde più o meno alle leggi di natura che governano le forme del corpo umano, il suo modo di atteggiarsi, i suoi gesti, l'espressione del suo viso data la situazione rappresentata dal quadro, e via via. Così quando diciamo che la statua michelangiolesca del Pensiero ha un atteggiamento naturalissimo, non intendiamo lodare l'esecuzione materiale della statua, in quanto abbia ben riprodotto un modello reale o fantastico atteggiato a quel modo; lodiamo invece di naturalezza questo modello fantastico in sè, perchè ha l'atteggiamento che davvero assume chi è immerso ne' suoi pensieri. Or questa naturalezza è anch'essa in sostanza una forma d'imitazione della natura, sebbene sia una forma alquanto diversa da quella dell'imitazione materiale prima esaminata. Chè *benfattezza* o *naturalezza* non significa più come in quel caso « esatta riproduzione materiale di parvenze individue », bensì « esatta riproduzione fantastica di leggi generali di natura ». Si tratta, insomma, di quel pregio che comunemente si dice *verosimiglianza*.

Solo in un caso anche la riproduzione fantastica ritrae, almeno in parte, un modello individuo; ed è nell'arte che potremmo chiamare *storica*. La riproduzione d'un avvenimento, d'un personaggio, d'un qualunque obbietto, che abbia o abbia avuta esistenza concreta, quando non avvenga direttamente, suppone per l'appunto una ricostruzione fantastica dell'avvenimento, del personaggio, dell'obbietto, la quale per una parte più o meno considerevole può essere riproduzione d'elementi individuali, concreti. Un pittore che, attenendosi a dati storici, rappresenti la battaglia di Waterloo; un altro che raffiguri Carlo-magno dando alle sembianze dell'imperatore tutti i caratteri che Eginardo ci ha tramandati; un terzo che, fondandosi su notizie archeologiche, ci rappresenti il tempio di Salomone: in quanto cercano di riprodurre il dato concreto fanno precisamente opera di riproduzione fantastico-concreta. Il carattere psichico di cui Raffaello ha impresso le sembianze e i gesti dei varii filosofi nella sua *Scuola d'Atene*, in quanto riproduce il carattere storico dei singoli filosofi è opera di riproduzione fantastico-concreta.

La riproduzione fantastica, sia che, generica, si fondi sulle leggi della verosimiglianza, sia che, concreta, segua le norme del vero concreto, dà dunque luogo a un valore estetico imitativo non meno importante di quello dell'imitazione pratica, materiale, ma ben distinto da questa. Per designare i due processi artistici e i due valori estetici cui danno luogo, potremo chiamare il primo *d'imitazione fantastica o interna*, il secondo *d'imitazione pratica o esterna*.

Va da sè che in un'opera d'arte praticamente attuata, se vi può essere imitazione esterna senza l'interna, questa non può star mai senza quella. All'immagine fantastica segue l'esecuzione, l'attuazione, la riproduzione materiale di essa, che è imitazione esterna bella e buona: la quale, soltanto, invece d'avere un modello reale ha un modello fantastico. O anzi, il caso d'un'immagine fantastica estesa a tutti gli elementi che poi formeranno la materia dell'esecuzione, può dirsi che nelle arti plastiche non si abbia mai. Ciò si avrebbe ove l'artista vedesse nella sua fantasia l'immagine dell'opera sua in tutto e per tutto, fin negli ultimi particolari, quale essa poi è da lui eseguita e quale il pubblico la vede: come avviene quando si copii dal modello vero, che non c'è pennellata o tratto messo sulla tela, che il pittore non abbia visto prima nell'originale. Ma una simile integrità d'immagine fantastica dicevamo appunto che non ha mai luogo. L'imitazione interna giunge fino a un certo grado di particolarità. Più oltre la figura si determina e prende corpo nel corso dell'imitazione esterna, in connessione intima con questa. Per esempio, un pittore che debba dipingere una figura addolorata, può pensare che ad essa convenga una faccia pallida, palpebre abbassate, occhi arrossati dal pianto, testa china, ecc.; perchè tali sono in natura alcuni caratteri che assume il dolore. Questa determinazione fantastica di caratteri è appunto imitazione interna. Ma certo è che la forma precisa assunta dalle palpebre abbassate, il preciso tono di quel colorito pallido, il preciso gioco dei muscoli del collo piegato, e via via, gli si determineranno nel corso dell'esecuzione ch'ei farà sulla guida d'un modello vero.

Insomma i due gradi e modi diversi d'imitazione si presentano, a opera compiuta, fusi e compenetrati insieme. Ma resta sempre che, ove l'opera d'arte non sia semplice imitazione d'un obbietto individuo, essa risulta quale è per doppio processo. Ed in quanto è così perchè l'artefice tale l'ha vista nella sua fantasia, essa è frutto d'imitazione interna; in quanto è così perchè così l'artista ha materialmente imitato un modello reale o fantastico nel processo meramente esecutivo, si tratta d'imitazione esterna. Ben inteso, chi osserva il lavoro non può scorgere il confine preciso tra i due ordini di cause. Noi vediamo in un quadro una carnagione che ci pare inverosimile: è tale perchè tale il pittore l'ha deliberatamente voluta, o solo perchè non ha saputo bene eseguirla, pur volendola diversa? Fin dove il difetto è d'imitazione interna, fin dove d'imitazione esterna? È questo un dubbio che, p. es., viene spesso avanti ai quadri del periodo accademico. In una tela del David o del Camuccini, o di altro maestro affine, e tanto più se di merito secondario, vediamo per esempio nudi umani di forme e colorito piuttosto remoti dalla realtà vera. Ma fin dove ciò è dovuto alla predilezione degli accademici per certe eccessive idealizzazioni delle parvenze naturali, e voluto quindi dall'autore nel processo d'imitazione interna; fin dove è inettitudine d'esecuzione, copia involontariamente non riuscita del nudo d'un modello? Nessuno potrebbe affermarlo con piena certezza. Certo è però che il giudizio, sia poi più o men conforme alla realtà, in quanto riguarda il valore estetico imitativo si rivolge sempre o all'una o all'altra delle due cause, e

suona o *malfatto*, cioè mal imitato esternamente, o *inverosimile*, cioè male imitato internamente.

La storia dell'arte ci offre, del resto, un'analisi naturale delle due diverse forme d'imitazione, mostrandoci in certe epoche e in certi artisti una chiara prevalenza dell'una o dell'altra. In generale nelle arti primitive i mezzi rudimentali, la mancanza di regolare insegnamento e di buoni esemplari artistici, impediscono il pieno successo dell'imitazione esterna; mentre l'imitazione interna, più indipendente dalle circostanze esteriori, germoglia e fiorisce spontanea in certe anime d'artisti nati. Nei periodi di grande progresso, invece, la grande perfezione della tecnica, i mezzi abbondanti di studio e d'insegnamento, rendono accessibile anche a chi non abbia anima d'artista la buona imitazione esterna; e può aversi questa scompagnata dalla bontà dell'altra. Per dare un esempio concreto, paragoniamo la cappella di Giotto in Santa Croce con una esposizione di quadri moderni. In fatto d'imitazione esteriore non c'è confronto possibile. In Giotto il disegno è rigido e spesso errato; la modellatura sommaria; la tecnica della carne, del pelo, delle stoffe, grandemente arretrata; il colorito povero, infantile; le prospettive assolutamente strabilianti. Nell'esposizione, e magari nel negozio di quadri d'oggi, potremo trovare perfino dei capolavori di tecnica, che ci strappino l'ammirazione per l'evidenza con cui la natura vi è materialmente ritratta. Ma in essi, ove il quadro sia germogliato dalla fantasia del pittore, sarà ben raro trovare la vivace e schietta ritrazione interna delle leggi di natura onde son governati i gesti, le

attitudini, gli aggruppamenti, le espressioni umane; mentre gli affreschi di Giotto, pur attraverso l'infelice esecuzione, rivelano un'imitazione interna, un senso intimo della natura e della verità drammatica meravigliosamente vivi. Una simile felicità d'imitazione interna è quella che, anche accoppiata a una esecuzione sommaria e spesso errata, desta la meraviglia negli affreschi pompeiani; come invece ammiriamo la perfetta esecuzione, ma sentiamo mancare l'intimo senso della natura, in certe parate di santi di qualche autore quattrocentesco o magari cinquecentesco.

L'imitazione interna, in quanto si riferisce a forme o a sentimenti espressi in forme, passa tutta intera per la trafila dell'imitazione esterna. Ma non è così in quanto essa ha per materia azioni e situazioni. Il pittore, proprio come un romanziere, può immaginare la situazione drammatica o l'azione d'un suo personaggio; e tanto l'una come l'altra possono giudicarsi alla stregua della verosimiglianza, aver cioè valore positivo o negativo d'imitazione interna. Or bene, come dicemmo a suo luogo, l'azione o la situazione sono per lo più indipendenti da una speciale forma sensibile, e possono assumerne di svariatissime. La forma attraverso cui il pittore o lo scultore le rivelerà non sarà quindi quasi sempre che *una* delle possibili forme contingenti, sulla quale si eserciterà poi il processo di imitazione esterna: ma l'azione o la situazione nella loro essenza rimarranno da questa intatte, e il giudizio estetico le potrà raggiungere nella loro purezza, senza timore di ingannarsi. Ar-

reco un esempio. Se in un quadro rappresentante l'incendio d'un teatro noi vedessimo raffigurato uno spettatore che, invece di fuggire, restasse tranquillamente seduto a leggere il libretto dell'opera, l'accusa d'inverosimiglianza che lanceremmo al pittore, non potrebbe confondersi menomamente col giudizio portato sull'esecuzione materiale di quell'inverosimile personaggio.

L'imitazione interna, proprio come l'esterna, dà luogo al bello solo quando riesca superiore a un certo grado di fedeltà considerata come normale, necessaria; e tanto più è bella quanto più sembri superare questo grado e riesca quindi più sorprendente. Nessuno loderà l'autore d'un quadro o d'una statua di creazione fantastica per aver fatto che la figura dorma con gli occhi chiusi, o pianga versando lagrime, o gridi con la bocca aperta: cose tutte naturalissime, verissime, sacrosante, che potrebbero però dar luogo solo al brutto ove un artista se ne dimenticasse, ma sono assolutamente infconde di valore estetico positivo. Il bello ha luogo ove all'osservatore prorompa spontaneo un *quanto è vero, quanto è naturale*, con una sorpresa di trovare la naturalezza, generata dalla coscienza che essa non era affatto necessaria e poteva più facilmente non aver luogo.



Il bello imitativo in tutt'e due le sue forme, pur rientrando anch'esso nei principii generali dell'este-

tica, è dunque un genere di bellezza tutto proprio delle opere dell'uomo, e soprattutto della sfera dell'arte. E può sussistere anche da solo, costituire di per sè tutta la bellezza d'un lavoro d'arte, ogni volta che l'obbietto ritratto, reale o fantastico, non abbia in sè alcun altro valore estetico. Io vedo, sopra una tela, riprodotta una figura, un paesaggio, che nel vero non giudicherei possedere il minimo grado di bellezza: se dico *bello*, il bello va tutto quanto al valore o ai valori imitativi del quadro. Ma l'artista può riprodurre dal vero o creare nella sua fantasia un obbietto che abbia già in sè ragioni di bellezza naturale; ed è questo, anzi, il caso dell'arte più vera. Vengono allora a concorrere nell'opera d'arte le ragioni estetiche imitative con quelle puramente *naturali*: così d'ora in poi le chiameremo per intenderci speditamente. Una Madonna di Raffaello è bella e perchè atteggiata con naturalezza stupenda e stupendamente eseguita, come perchè la donna rappresentata sarebbe già nel vero una bellezza. Un cavaliere del fregio del Partenone è bello, sia perchè vi è così vivo il senso della natura e così perfetto il modello, sia perchè un corpo umano cosiffatto sarebbe in natura un bellissimo corpo.

Vediamo dunque con quali leggi avvenga la concorrenza, nell'opera d'arte, del bello imitativo nelle sue due forme e del bello naturale.



Ma prima bisogna toccare di due notevolissime alterazioni che possono aver luogo nelle ragioni este-

tiche naturali d'un obbietto, quando invece di apparirci come obbietto di natura ci sia presentato come contenuto dell'opera d'arte. Parlo di quel fenomeno che riguarda le due categorie del *comico* e del *tragico*, nelle quali un obbietto non conserva, come materia d'arte, lo stesso valore estetico che ha in natura ⁽¹⁾.

Abbastanza semplice è il fatto per quel che concerne il comico. Il comico, in natura, non è *bello*, e per questo non l'abbiamo compreso nella nostra trattazione estetica. Un obbietto comico ha questo di comune con un obbietto bello: che l'uno come l'altro producono piacere nella semplice contemplazione. Ma mentre il bello *piace*, nel senso che noi obbiettiviamo in esso la fonte del piacere come *suo pregio*; il comico, invece, non è considerato come pregio oggettivo, e d'un obbietto comico nessuno direbbe seriamente: *mi piace*. Piace di vederlo, non piace l'obbietto in sè; e quindi non è detto bello.

Ma se dalla sfera naturale passiamo a quella dell'attività umana produttrice volontaria di comico, ecco che diciamo bella una commedia che faccia molto ridere, bello un discorso spiritoso, bella una caricatura assai comica, e così via. Gli è che noi approviamo l'attività produttiva di comico; e la rappresentazione comica, in quanto è causa intenzionale del nostro piacere, ci pare adorna di un vero pregio obbiettivo, ci piace, è da noi chiamata *bella*.

(1) Il fenomeno non è proprio soltanto delle arti figurative, bensì anche dell'arte letteraria. Ne tocchiamo qui perchè qui occorre parlarne, ma non ci riferiamo soltanto alla pittura e alla scultura, e diamo al nostro discorso un significato generale,

Ben inteso, anche il comico d'un'opera d'arte può essere non bello, e semplicemente pareggiato al comico di natura, ove non sia deliberatamente comico, ma riesca tale senza il volere dell'autore. È comico un Capitolo del Berni ed era comico il *Travaso d'idee* del povero Tito Livio Cianchettini; fanno ridere le illustrazioni di Caran d'Ache, e fa ridere il famoso candelabro di S. Paolo a Roma. Ma nel Berni e in Caran d'Ache far ridere è pregio, nel *Travaso* e nel candelabro non lo è menomamente; là c'è bellezza artistica, qui non c'è affatto.

Solo, adunque, in quanto sulle forme comiche si riversi quell'approvazione obbiettiva suscitata dall'attività che deliberatamente le produsse; solo in questo senso il comico assurge a valor di bellezza (¹).

Più difficile a spiegare è il fenomeno del tragico. Chè qui la differenza fra l'arte e la natura non consiste già nell'oggettivare o no come pregio d'un obbietto la causa del nostro piacere, ma addirittura nel provar piacere avanti a un obbietto di rappresentazione artistica, che come obbietto naturale avrebbe suscitato il nostro dispiacere. Un fatto doloroso di cui in natura fuggiremmo lo spettacolo, p. es. un naufragio, ci fa soffermare con piacere avanti a un quadro che lo rappresenti; non ci piace lo spettacolo di colui che muore, e corriamo in folla al teatro per assistere agli ultimi momenti di Violetta: e ciò,

(¹) Per una trattazione del comico in sè, cito fra tutti F. MASCI, *La psicologia del comico*, Napoli, tip. della R. Università, 1889.

si noti, anche a prescindere dal piacere che può derivarci dai valori imitativi dell'opera d'arte.

Noi non pretendiamo spiegare in tutto il fenomeno; ma potremo circoscrivere di molto il problema. E in primo luogo, non è da confondere, come alcuni fanno, il tragico col brutto in generale. Il brutto non tragico, a meno che non rientri nella categoria del comico, resta tale anche nell'arte. Certo abbiamo molti quadri e statue e romanzi che ritraggono individui brutti; ma tali essi ci sembrano nell'opera d'arte, nè la loro bruttezza prende menomamente un valore estetico positivo. La tolleriamo, sia perchè c'è interessi come documento di fatto, storicamente o scientificamente, sia perchè concentriamo la nostra attenzione sulla mera esecuzione artistica, sia perchè dia luogo ad altri valori estetici. P. es., la bruttezza di Quasimodo o di Triboulet è bruttezza anche nei personaggi artistici, ma crea situazioni drammatiche straordinarie. Che se si parli d'un brutto caratteristico ammesso dall'arte, non abbiám visto essere il caratteristico un valore estetico positivo anche in natura?

Parimenti, brutto resta nel campo artistico il brutto morale. Un personaggio antipatico in natura, salvo la considerazione delle ragioni imitative, tale resta anche come personaggio artistico. Abbiamo nell'arte migliaia di personaggi antipatici: ma nessuno come prodotto indipendente, non subordinato cioè a un altro fine, estetico o extraestetico. Jago, Don Silva, Filippo II, non sarebbero personaggi di tragedia se non servissero a creare situazioni drammatiche. Ma un'opera di maggiore o minor lena, destinata a tratteggiare senza più uno Jago, un Don Silva, un

Filippo II, non s'immaginerebbe, salvochè non intendesse piacere per il solo suo merito di vivace dipintura. Potrà, al più, in quei tre manigoldi piacere, sotto alcuni aspetti, una certa satanica intelligenza, una certa iperbolica cavalleria, una tal quale grandezza di volontà: cose tutte che piacerebbero ugualmente in natura.

Continuando l'analisi, potremmo arrivare a concludere che ogni specie di bruttezza naturale resta tale anche nell'arte, salvo, oltre al comico, quella dei cosiddetti *fatti tragici*, ossia avvenimenti dolorosi. Un fatto tragico che in natura si dice un *brutto fatto*, divenendo materia d'arte, anche a prescindere dal valore riproduttivo, dà luogo a un bel quadro, a una bella scena, a un bel capitolo. Al fatto tragico soltanto va dunque rivolta l'analisi critica; e con tale limitazione si è già avanzati di molto verso lo scioglimento del problema. Poichè noi vedemmo come ciò che chiamiamo in natura un *brutto fatto* consti di due elementi: un elemento sentimentale di situazione, che in quanto è un contenuto assai energico e vivo dà luogo a un bello dinamico; e un elemento attivo, produttore della situazione, il quale, in quanto causa di dolore nel personaggio in situazione, è antipatico e dispiace. Or la trasformazione estetica del fatto tragico non è già una trasformazione di un valore semplice dal negativo al positivo; ma è invece la trasformazione di un valore risultante: è il prevalere dell'elemento positivo dinamico sull'elemento negativo antipatico, mentre in natura questo prevale su quello. Cambiano, insomma, le proporzioni relative, non muta l'essenza delle componenti estetiche.

L'elemento brutto si attenua rispetto all'elemento bello: ecco tutto. E l'attenuazione non è poi tanto profonda quanto alla prima appare. Che molti fatti da noi ammirati in arte li diremmo brutti in natura, è cosa fuori di dubbio. Ma il *brutto* è un epiteto direi quasi altruistico che noi usiamo, considerando l'avvenimento dal punto di vista di chi soffre. Certo è che di tali *brutti fatti* l'uomo è assai avido, e che l'elemento drammatico passivo che è in essi, o, in altre parole, il contenuto sentimentale, patetico, lo attrae e lo diletta. Testimoni le narrazioni di delitti e disastri di cui son piene le cronache e che suscitano la generale curiosità, testimone la folla che accorre e si pigia dovunque sia avvenuta una disgrazia, e cose simili.

Resta a spiegare come nel fatto tragico artistico abbia luogo l'attenuazione della componente antipatica rispetto alla dinamica. Potrebbe pensarsi alla coscienza dell'irrealità del fatto, che spogli l'avvenimento di quel che in esso vi sarebbe di più ripugnante e doloroso; ma come allora una tale coscienza non produrrebbe un'attenuazione anche nell'elemento dinamico? Noi ci contentiamo di aver ridotto il problema a quelli che ci paiono i suoi veri termini, e d'aver constatato il fenomeno estetico come un fatto.



Or dunque, il sistema delle componenti estetiche che un obbietto presenterebbe in natura, modificato, ove ne sia il caso, dal fenomeno or esposto, viene,

in quanto l'obbietto è opera d'arte, a concorrere in esso con le componenti artistiche imitative. L'aggiungersi del valore imitativo esterno non dà luogo a nulla di notevole: è il sommarsi di una nuova ragione di bellezza a quelle che il fantasma artistico già presenti, in quanto fantasma non eseguito ancora materialmente. Notevolissimi, invece, sono i rapporti fra le ragioni imitative interne della verosimiglianza, e le ragioni estetiche naturali del fantasma d'arte: poichè esse, in linea generale, hanno tendenze antagonistiche.

La verosimiglianza è insomma riproduzione nell'opera d'arte delle leggi di natura. Essa risulta dall'accordo del fantasma a un sentimento di esse leggi, formatosi in noi con l'esperienza della realtà. Or questo sentimento, se comprende una larga zona di possibilità, segna però il suo maximum nella linea della maggior probabilità, cioè del verosimile più comune, in cui l'esperienza quotidiana delle norme di natura viene continuamente a sovrapporsi e ribadirsi. E il piacere del bello imitativo interno è tanto più vivo, quanto più l'approvazione è forte, nata cioè da un sentimento consolidato e corroborato nella ripetuta, continua esperienza. Il bello del verosimile sta nel *quanto è vero!*: in cui la forma ammirativa esprime bensì la sorpresa del trovar concretata la verità, ma il *quanto* indica la salda esperienza in cui ha radice il riconoscimento di essa. Ora in natura qualsiasi forma di bellezza è tale in quanto presenti certe qualità remote dall'ovvio, dal comune. Il bello è il sommo d'una scala in cui ciò che è ovvio e frequente segna il punto esteticamente neutro. Anche



la bellezza tipica, che è conformità a una media empirica, dicemmo non aver luogo se non laddove questa media sia virtualmente formata sull'abitudine, non frequentemente contemplata in atto. Non c'è bello tipico se non dove la rispondenza al tipo è eccezionale: anch'esso è una forma di bellezza che implica la rarità.

Le componenti della bellezza naturale proprie d'un oggetto d'arte, suscitano dunque nel sentimento da cui nasce il bello del verosimile, un più debole consenso che se si accostassero di più alle condizioni dell'esperienza quotidiana; che se fossero, cioè, meno naturalmente belle. Una figura umana di straordinaria bellezza e perfezione in ogni sua parte, può, se rappresentata in un quadro o in una statua, parere inverosimilmente bella, e mostrare quindi un difetto estetico in ciò che per altre ragioni costituisce il suo pregio.

Tale contrasto è quello che costituisce la lotta fra idealismo e naturalismo. È inutile dire che l'equilibrio fra le due tendenze si stabilisce in modo radicalmente diverso a seconda dei gusti, e che i gusti variano da individuo a individuo, da ceto a ceto, da età a età, da popolo a popolo, da epoca storica a epoca storica. Ne parleremo meglio altrove. Qui accenneremo soltanto che in generale si nota la prevalenza dell'idealismo artistico in chi più si abbandona alla contemplazione dell'opera d'arte come se fosse un oggetto di natura; la prevalenza del naturalismo in chi conserva più chiara la coscienza della finzione. E si comprende bene, dal momento che il bello dell'imitazione interna costituisce un bello

solo in quanto l'obbietto del quadro o della statua si considera come irreal, come prodotto dell'imitazione che un artista ha fatto di leggi e norme di natura.

La storia dell'arte ci mostra infatti il predominio della bellezza idealistica presso i popoli più primitivi; il naturalismo prevale, generalmente, solo nelle epoche di maturità e di riflessione.



Da quanto abbiamo detto fin qui possiamo trarre una conclusione. Che dato, per un certo gusto, un ideale di bellezza naturale cui le varie componenti concorrano in quella proporzione e armonia capace della più energica risultante, questo ideale, nella sfera dell'arte viene notevolmente modificato. Sicchè l'ideale pittorico o scultorio d'un individuo differisce più o meno dal suo ideale naturale.

CAPITOLO II.

LA RECITAZIONE.

Come la pittura e la scultura, la recitazione drammatica è arte imitatrice e idealizzatrice. La materia su cui si esercita sono essenzialmente i gesti e le voci umane in quanto suono inarticolato. Diciamo così, perchè la voce umana in quanto suono articolato simbolico non rientra nella sfera artistica dell'attore, ma appartiene allo scrittore.

L'imitazione drammatica può avere un modello individuo ed esser giudicata alla stregua di quello. È il caso di quegli attori che imitano personaggi reali, come fa, per esempio, Ermete Novelli nel *Condensiamo*. È il caso meno frequente e meno produttore di bellezza pura, ma è assai interessante per noi quale prova perspicua che il bello dell'imitazione non nasce dall'identità assoluta della cosa ritratta con la ritraente. Per quanto, infatti, l'attore sia abile, restano sempre fra lui e il suo modello differenze così notevoli, che se ne corressero di simili fra lo stesso modello e un suo ritratto, questo sarebbe giudicato bruttissimo. È vero che il ritratto è immobile, mentre l'imitazione drammatica ha il vantaggio di svolgersi nel tempo; ma noi possiamo immaginare un ritratto cinematografico. Orbene, un ritratto cinematografico del Novelli quando imita un certo attore, a chi non

avesse mai visto il Novelli, e non potesse godere del cinematografo come riproduzione della riproduzione, ma lo contemplasse invece quale riproduzione diretta del personaggio imitato, parrebbe certo assai imperfetto. Quello stesso che come imitazione drammatica piace moltissimo, non piacerebbe come imitazione vera e propria. Perchè? Appunto perchè il piacere della riproduzione non nasce da una misura assoluta d'identità, ma da un *più* di fedeltà rispetto a un grado che, data una certa forma di riproduzione, rappresenta il grado mediano, esteticamente neutro. Ora, quando un attore imita raggiungendo un grado superiore, c'è il bello; un ritratto più fedele in senso assoluto, ma inferiore alla media fedeltà dei ritratti, può esser giudicato brutto.

Nel caso dell'imitazione individuale ora esposto, hanno già luogo tutt'e due le forme d'imitazione: esterna ed interna. Chè l'immagine ottica o acustica che l'attore traduce in gesti o in suoni, non è a lui presente come realtà, ma è immagine che la sua fantasia riproduce dalla realtà. L'imitazione interna si limita, per altro, alla forma da noi detta *storica*. Ma nel caso senza paragone più frequente dell'arte drammatica, quando cioè l'attore riproduce un personaggio fantastico, ha luogo anche qui la forma più caratteristica dell'imitazione interna: quella fatta secondo le leggi del verosimile. Giacchè quando l'attore vede, costruisce dentro di sè i gesti che a quel dato personaggio, con quel dato carattere, in quella certa situazione si convengono; sente il tono di voce che conviene alle sue parole; si finge, insomma, un modello che gestisce e parla a quel certo modo, egli

non fa, appunto, che imitare secondo verosimiglianza la natura.

Il parallelismo tra i processi imitativi delle arti figurative e quelli della recitazione, è dunque evidente. Anzi il parallelismo è in parte identità addirittura. Per quanto concerne i gesti, l'attore è nell'imitazione interna un vero artista plastico, la cui opera differisce da quella del pittore o scultore, solo in quanto si prolunga nella successione temporale. Tra colui che dovendo dipingere o scolpire Amleto col teschio di Yorick immagina per lui un certo atteggiamento, e l'attore che lo assume direttamente sulla scena, quanto ad imitazione interna non c'è la minima differenza: essi sono due imitatori di leggi di natura secondo il verosimile. La differenza incomincia nell'imitazione esterna. Il pittore o lo scultore traccia sulla tela o modella nella creta la forma fantastica immaginata; l'attore contrae i suoi muscoli in modo da assumere quella forma lui stesso. A compiere l'imitazione esterna di quelli che egli ha immaginato, per imitazione interna, come caratteri permanenti del suo personaggio, egli aggiunge poi il *trucco*.

Quanto alla voce, non esiste per essa la conformità con le arti plastiche nello stadio d'imitazione interna; ma ha luogo ugualmente il parallelismo quanto alla duplicità dei processi imitativi. C'è imitazione interna fin dove l'attore immagina una voce così modulata perchè conveniente secondo natura a tale personaggio in tale momento; c'è imitazione esterna quando egli muove le sue corde vocali e la sua cavità orale e impiega il mantice dei polmoni

per attuare materialmente quella forma acustica che ha immaginato.

I processi imitativi non hanno luogo continuamente nel corso della recitazione. Spesso l'attore non fa che immedesimarsi del sentimento che deve animare a quel certo punto il personaggio da lui rappresentato, e gesti e voce ei li lascia venire come gli vengono spontaneamente quali effetti della sua passione fittizia. Ma quest'abbandono alla spontaneità è un mezzo che da solo riuscirebbe insufficientissimo; e il grande attore vi si affida, di solito, ben di rado. Ogni attore coscienzioso e studioso suol dare un'importanza estrema all'imitazione pensata e riflessa; tanto più, che bene spesso il calore drammatico ch'ei mostra sulla scena non lo penetra affatto, e s'egli dovesse abbandonarsi al gesto e alla voce spontanea, riuscirebbe freddo.

L'importanza dell'imitazione interna rispetto alla esterna, è nell'arte drammatica assai maggiore che nelle arti figurative. Il pittore e lo scultore non soltanto debbono tradurre in atto con l'imitazione esterna quanto per imitazione interna hanno figurato, ma per tutti quei particolari a cui la prima, come dicemmo, non può giungere, debbono supplire con l'imitazione esterna d'un modello, se vogliono che la loro opera assuma forme concrete. Invece l'imitazione esterna dell'attore si limita alla traduzione in atto della materia d'imitazione interna. Dove questa non traccia e non determina nulla, il gesto e la voce si svolgono liberamente secondo le qualità loro proprie. Si tratti di rappresentare Otello in un accesso di gelosia. Così l'artista plastico come

l'artista drammatico, per forza d'imitazione interna costruiscono una figura che fra gli altri caratteri ha, p. es., le ciglia contratte e gli occhi sbarrati a quel certo modo. Ma mentre il pittore, anche dove questo *certo modo* che ha nella fantasia non giunge a determinarsi, è costretto a continuare l'opera d'imitazione esterna, copiando da un modello l'effetto del pelo e la forma precisa delle ciglia contratte a quel modo, e il gioco dei muscoli frontali, e i riflessi degli occhi, e via via; l'attore, invece, riproduce con le sue ciglia e coi suoi occhi quel *certo modo* nella sua genericità, e il determinarsi poi di quelle certe forme concrete ciliari e oculari, è cosa involontaria, naturale, non più imitazione, non più fatto d'arte.

È inutile aggiungere che nella recitazione, proprio come nelle arti figurative, lo spettatore non può scorgere nettamente il confine che divide quel che è frutto d'imitazione interna da quel che è frutto d'imitazione esterna; poichè l'un prodotto gli appare attraverso l'altro. Certo, se l'attore in un dato luogo del dramma parli a voce naturale quando a noi sembra che dovrebbe gridare, attribuiamo senza esitazione il difetto all'imitazione interna: chè sarebbe assurdo supporre un'impotenza dell'attore a riprodurre materialmente l'immagine fantastica del gridare. Ma se ci sembrasse non indovinata una certa inflessione di voce, come sentenziare se il difetto stia nell'immagine fonetica mentale dell'attore, o non piuttosto nella sua incapacità a riprodurla in atto con gli organi vocali? L'analisi, in simili casi, non potrebbe farla che l'attore stesso.



L'elemento estetico della recitazione, in quanto bellezza imitativa, sta dunque nel riprodurre voci e gesti che in natura, secondo le leggi del verosimile, si accompagnerebbero a quelle certe situazioni psicologiche. Ma il massimo della verosimiglianza è nella zona del frequente, dell'ovvio, del comune; e la bellezza che un gesto o una voce hanno in natura, di qualunque genere essa sia, tende invece, come abbiamo più volte veduto, al non ordinario, all'estremo. Le ragioni estetiche naturali del gesto e della voce han dunque tendenze antagonistiche con le ragioni estetiche imitative; e quindi, proprio come nel campo delle arti plastiche, l'ideale artistico non coincide con l'ideale naturale. Ed abbiamo anche qui un'opposizione di naturalismo e di idealismo, donde una differenza di gusti e una diversità di scuole e di artisti, che propendono più verso quello, o più verso questo, o si abbandonano quasi in tutto all'uno o all'altro. Il naturalista puro, data una certa situazione psicologica d'un dato personaggio, cerca il gesto o la voce che, secondo la massima verosimiglianza, accompagnerebbe quella situazione. L'idealista puro cerca invece quale sarebbe il più bel gesto possibile che il personaggio in quella situazione potesse assumere in natura: il gesto, cioè, in cui nel miglior modo possibile si contemperassero la piena, energica espressione del sentimento, con l'armonia della movenza. Dall'uno all'altro estremo, dell'idealismo puro

e del naturalismo puro, corre, ben inteso, tutta una scala di tendenze, composte dell'uno e dell'altro equilibrati in una risultante diversa, secondo il vario temperarsi delle due ragioni.

Le ragioni astratte dell'ideale artistico di ciascuno possono subire poi una certa modificazione dal colorito naturalistico o idealistico che l'autore della produzione abbia dato al discorso de' suoi personaggi. Anche il naturalista più spiccato può trovare che l'interpretazione d'una tragedia in versi di stampo classico debba assumere alquanto di carattere idealistico; anche l'idealista ad oltranza può convenire che la migliore interpretazione d'una farsa debba pendere verso il puro naturalismo. Questa risultante di ragioni generali astratte e di convenienza particolare concreta alla singola produzione, forma caso per caso l'ideale concreto di ciascuno, che è quel temperamento di ragioni estetiche in cui ciascuno trova il *maximum* della bellezza.

Fin qui abbiamo considerato l'attore in quanto adatta voce e gesto alla situazione psicologica determinata dal testo del dramma. Ma l'attore fa o può fare ben di più. Nell'opera drammatica l'analisi psichica non può assottigliarsi e determinarsi come in un romanzo. Il contenuto psichico d'un personaggio risulta semplicemente da quanto ei dice, e da qualche didascalia che l'autore possa aggiungere a maggior chiarimento. E se di tali didascalie oggi imperversa la moda, tanta parte della letteratura drammatica ne è affatto sprovvista; nè le moderne s'aggirano sempre sul preciso stato d'animo del personaggio, chè anzi

si limitano quasi sempre a tutt'altre futilità. L'attore trova dunque, il più delle volte, il contenuto psichico delle singole situazioni disegnato in modo certo solo nelle sue linee generali. Il determinarlo più precisamente è compito affidato a lui. È il compito che si chiama *interpretazione* della parte, e si rivela anch'essa quasi in tutto nel gesto e nella voce. Essa si mostra spiccatamente distinta da quanto l'autore ha determinato di suo, per esempio nella controcena, nel modo di atteggiarsi durante il silenzio, e via via. Importantissimo pregio della recitazione è dunque altresì l'interpretazione. E nel grande attore noi non ammiriamo soltanto la convenienza a un contenuto psicologico, ma anche la creazione di una parte notevole di esso contenuto, diretta a colmare le necessarie lacune del testo.

Senonchè il pregio dell'interpretazione può essere giudicato con due criterii diversi. Il primo è la maggiore o minore corrispondenza a quelle che, quantunque non espressamente determinate nel testo, a noi sembrano però le vere intenzioni dell'autore. Per esempio, secondo questo criterio si giudica che un attore interpreti perfettamente il carattere d'Amleto quando ne faccia un tutt'insieme che sembri animare il carattere del principe danese secondo le vere intenzioni dello Shakespeare: si giudica, insomma, come ideale quella che potremmo dire *interpretazione obbiettiva*. Secondo l'altro criterio, invece, si desidera l'interpretazione che faccia balzar fuori un personaggio il più bello possibile, seppure in tal modo le intenzioni dell'autore possano non sembrar eseguite in tutto: si richiede, insomma, l'*interpretazione libera*.

Naturalmente queste due tendenze vigono in generale entrambe nell'animo d'uno stesso spettatore, e dove non si accordino (come accade sempre dove l'intenzion dell'autore non sembri produttrice della massima bellezza) si forma un sistema antagonistico, che si risolve col sacrificio parziale dell'una e dell'altra, e più dell'una o più dell'altra a seconda dei gusti. I quali poi, subordinatamente, posson variare nel determinare le ragioni di bellezza dell'interpretazione libera. Chè la maggior bellezza assoluta del personaggio può riporsi in criterii diversi secondochè prevalgano nel gusto certe o certe altre componenti estetiche. Il personaggio che l'attore, aggiungendo l'interpretazione libera a quel tanto che è determinato dall'autore, viene a creare, è infatti una figura artistica soggetta alle leggi estetiche naturali e a quelle della verosimiglianza. E, a seconda dei gusti di ciascuno così rispetto alle ragioni estetiche naturali come alla proporzione relativa del loro temperamento con le ragioni del verosimile, ne risulterà un ideale d'interpretazione libera ben diverso.

Ecco un esempio pratico di tutta questa possibile varietà di gusti nell'interpretazione. Supponiamo che un attore interpreti il Nerone del Cossa. Orbene, uno spettatore *A* giudica che egli raggiungerebbe la perfezione se, con quel tanto che è in suo arbitrio di aggiungere, ei compisse la figura di Nerone nel modo più consentaneo alle intenzioni del Cossa quali si rivelano nella tragedia. Uno spettatore *B* trova invece che un Nerone cosiffatto avrebbe qualcosa di difettoso, e pensa che l'attore dovrebbe accostarlo, per quanto gli è possibile, a una maggiore bellezza di

carattere. *C* concorda con lui; ma quando sono a determinare questo ideale, si avvedono che mentre *B* per *maggior bellezza* intende « maggior verità storica », *C* invece intendeva tutt'altro, e voleva dire un grado più forte di calore drammatico, di ferocia. Ed ecco saltar su *D*, e proclamare che si discosta da *A* e da *B*: poco gli preme, infatti, del Cossa e della storia. Ma non concorda neanche con *C*, perchè egli vorrebbe anzi un Nerone più nobilitato e simpatico. E potrebbero continuare le divergenze e il disaccordo con un *N*, un *F*, un *G*, e magari con tutto l'alfabeto. E solo uno *Z* metafisico potrebbe da ultimo sentenziare quale dei disputanti abbia assolutamente ragione.

PARTE SECONDA.

DELLE ARTI LIBERE

CAPITOLO I.

L'ARCHITETTURA E LE ARTI DECORATIVE.

Le arti di cui è stato parola finora, quand'anche idealizzino, restano sempre, però, nella sfera delle forme di natura, e sono sempre, quindi, soggette al richiamo naturalistico. Ed anche per quelle forme di gusto che ammettono la massima negligenza di questo richiamo, restano vivi nella forma idealistica gli antagonismi da noi rilevati fra le varie componenti naturali del bello. L'architettura e le arti decorative si liberano dalle forme naturali, e creano forme loro proprie in cui le varie componenti estetiche possono svolgersi libere dal legame naturalistico e dagli antagonismi con le ragioni tipiche. Intendiamo per arti decorative tutte quelle che non si designano di solito come architettura, ma escono come questa dalla sfera delle forme naturali: p. es. l'arte dei mobili, dei vassellami, dell'oreficeria, dei tappeti, delle stoffe istoriate, e così di seguito. Del resto, e per brevità di designazione, e perchè le ragioni estetiche di tali prodotti si pareggiano in tutto con quelle delle opere

architettoniche, quando non importi distinguere più specialmente il nostro obbietto, sottintenderemo anche quelle forme d'arte nel nome complessivo di *architettura*.

L'architettura, abbiám detto, prescinde dalle forme naturali. Non è già che qualche volta non vi si ispiri o non le riproduca addirittura. Ma l'imitazione non è mai fine a sè stessa, come nelle arti imitative; chè l'obbietto naturale imitato è sempre elemento secondario, subordinato a un effetto complessivo di bellezza d'altro genere, e come tale soltanto è elemento architettonico. In quanto imitazione, è pittura o scultura. Così, p. es., sulla facciata del Duomo d'Orvieto abbiamo una quantità di forme naturali: per non dir altro, un numero grandissimo di figure umane. Ma quella facciata è opera d'architettura solo in quanto le figure di scultura o di musaico sono collocate in quei dati posti, riempiono quei dati campi, per concorrere a un effetto complessivo di policromia, di geometricità, di ricchezza; e solo da questo punto di vista esse rientrano nel giudizio estetico dell'opera architettonica. Dove incominci l'esame della singola statua, del singolo bassorilievo, del singolo musaico, per giudicare se la figura umana vi sia più o men bene imitata, il giudizio non è più d'estetica architettonica, ma d'estetica pittorica o scultoria. Tanto è ciò vero, che si può avere un capolavoro d'architettura alla cui bellezza decorativa concorrano pitture o sculture magari assai brutte.

Quanto abbiám detto della figura umana vale tanto di più per gli elementi animali o vegetali e gli ob-

bietti inanimati cui l'architettura possa ricorrere. Tali il delfino, la conchiglia, il bucranio, la testa o la zampa di leone, il grifone; ovvero l'acanto, il rosone, il festone; ovvero gli scudi, le faci, le spade, i nastri, i candelieri e via via: cose tutte che rientrano nell'architettura in quanto subordinate alla decorazione; in quanto imitazioni in sè, non sono nient'altro che pittura o scultura.

L'architettura, dunque, non dà luogo di per sè ad altre componenti estetiche che a quelle naturali, libere dalle ragioni tipiche.



Per la produzione del bello sensibile immediato essa si serve in tutti i modi di tutti e tre gli elementi da cui quello risulta — forme geometriche, luci e colori — complicando gli uni e gli altri, sì da trarne il massimo effetto. Si pensi alla policromia dei templi greci o delle case pompeiane, al largo uso di marmi colorati e politi nei templi e nelle terme romane, all'abbondanza delle dorature nei fondi de' mosaici bizantini, alla vivacità dei colori nei vetri delle cattedrali gotiche, al fasto di marmi multicolori e di dorature nelle chiese barocche. E non staremo a ricordare l'impero universale delle forme geometriche. Nè meno evidente è l'impiego dei colori, delle luci e della geometria, nei prodotti delle arti decorative: mobili, gioielli, stoffe, e così di seguito.



Poichè i prodotti architettonici servono quasi sempre a un fine pratico, possono aver luogo anche in quest'arte le ragioni estetiche del riferimento finale. Ma, secondo noi, in misura ben più limitata che altri non creda. La rispondenza delle forme d'un edificio a quelle di cui il suo fine stimoli la pretesa, è senza dubbio elemento necessario; ma più che un valore estetico positivo, può da tale ragione derivarne un valore negativo in qualche caso di non rispondenza. È raro infatti che la destinazione d'un edificio susciti la pretesa di forme determinate; e dove ciò avvenga, il loro presentarsi così spontaneamente fa sì che la rispondenza sia un fatto normale; il che esclude una viva impressione di bellezza. Nessuno dirà, p. es., che siano belle chiese quelle in cui si compiono bene le funzioni religiose, begli archi di trionfo quelli sotto cui il trionfatore passava comodamente, belle scalinate quelle possibili a salirsi, e simili. Soltanto, sarà invece brutto qualunque edificio o parte di edificio non risponda apparentemente al suo fine. E sarà brutta una casa coi piani tanto bassi che sembrino non poter contenere un'abitazione umana, un portone per cui non si possa passare senza urtar con la fronte, una scalinata con scalini così alti che non possano salirsi, una balaustra che arrivi alle ginocchia, e simili. Del resto anche dove le ragioni di riferimento producano, per una insolita rispondenza, un valore estetico positivo, certo

è che questo ha una piccola parte nel valore estetico totale dell'edifizio. Senza dubbio è bella qualità per un teatro che gli spettatori vedano e sentano bene; ma per mille altre ragioni un teatro cosiffatto può essere assai men bello d'un altro, in cui riesca men agevole ed integra l'audizione o la spettazione.



Forme e colori e luci sono anche adoperati in tutti i modi dall'architettura per l'espressione d'un contenuto dinamico o simpatico, e per la produzione, quindi, d'un bello interno.

Come le parvenze sensibili di obbietti inanimati possano assumere per noi l'espressione d'un contenuto fisico o psichico, ne trattammo nella parte generale. Qui basti ricordare come realmente l'architettura, col vario impiego di qualità sensibili diverse, ci offra una copia abbondantissima di espressioni. Con le forme massicce, piene, robuste, essa ottiene espressioni di vigore, di maestà, d'imponenza, p. es. nei templi egiziani, nei palazzi toscani del quattrocento, nel cinquecento maturo. Con le forme slanciate, sottili, aereate, dà espressioni di agilità, di gentilezza, di delicatezza, p. es. nell'ordine ionico greco, nei chiostri romanici, nel gotico veneziano, nel primo rinascimento italiano. La prevalenza della linea retta ha un che di rigido, di severo, di calmo, p. es. nel tempio dorico greco. L'abbondanza della curva lineare o superficiale ha un che di animato, di esuberante, di ampolloso, p. es. nel barocco. Severa

è parimenti la semplicità e nudità delle forme, vivace la ricchezza, la complicazione, l'abbondanza. Si paragoni la facciata con l'interno di Santa Maria del Fiore. I varii effetti possono accrescersi poi dal concorso delle dimensioni: e la cupola di San Pietro è più maestosa, l'Eretteo più gentile, anche perchè quella è enorme e questo piccolo.

Anche le arti decorative ci porgono esempj infiniti di espressioni formali diverse. Si pensi alla gentilezza di forme di certi vasi, di certi mobili, alla solida maestà di certi altri, alla severità di alcuni, alla vivace e ricca gaiezza di altri ancora; e così via.

Non meno che le forme sono per l'architettura mezzo potente d'espressione i colori. Con l'abbondanza loro essa rallegra e ravviva l'esterno del Partenone, le facciate di alcune chiese gotiche, gl'interni dei nostri teatri. Con tinte calme e chiare dà un'aria di tranquilla e serena pace alle navate di Santa Maria del Fiore; con il colore scuro conferisce una solenne e quasi fiera gravità al Palazzo Pitti, al Castelnuovo di Napoli.

Nè minor valore espressivo ha negl'interni la distribuzione della luce. Introdotta abbondantemente, rende lieti e giocondi i peristilii delle case romane; scarsamente filtrata per poche e piccole aperture, fa cupe e solenni le navate di alcune chiese medioevali; e il contrasto di grandi ombre e di poche incerte luci, dà l'espressione del mistico e del soprannaturale in alcune altre.

Le espressioni architettoniche sono abbastanza vaghe e imprecise, soprattutto in materia di contenuti psichici. Ma libere come sono dal tipo naturale, possono rag-

giungere un'intensità che alle volte con la figura umana non si potrebbe ottenere. Per esempio, una figura di donna molto slanciata ha un'espressione di leggiadria, di delicatezza; ma oltre certe proporzioni diviene mostruosa. L'architettura invece, con una sottile colonnina, con un vaso di forme snelle, tanto più impiegandovi materiali delicati e tinte analoghe, può giungere a espressioni accentuate quanto si voglia. Viceversa può raggiungere nelle proporzioni d'un pilastro, d'una colonna, tale espressione di forza, che una figura umana per giungervi dovrebbe divenire mostruosamente tozza.



Ove si tratti d'un contenuto dinamo-fisico, non c'è dubbio che una ragione estetica valevole per tutti sia quella dell'apparente solidità, della *staticità*. Vi sarà chi preferisca la forza immobile, pesante, di certi edifizii, chi invece quella più elegante, più mossa, più viva di certi altri; ma di sicuro ognuno richiede che una qualunque costruzione non sembri dover crollare da un momento all'altro. La statica è come la salute dell'edifizio, e la mancanza apparente di essa dispiace, come l'apparente debolezza e infermità d'un corpo umano. Senza dubbio il difetto può esser compensato da altre ragioni di bellezza; ma difetto resta. Ben inteso, la misura di solidità che si richiede nell'edifizio varia di molto a seconda del genere e del fine di questo. In un obelisco non si richiedono le linee salde d'una casa d'abitazione,

nè in questa quelle d'una fortezza; e un campanile non si giudica debole, pur con le proporzioni che farebbero parere instabile un'officina meccanica.

L'impressione della stabilità dipende anche, per molta parte, da pratica delle ragioni statiche. Onde un architetto può ricevere una sgradita impressione da quello stesso edificio che al profano piaccia, solo perchè il primo scorga evidente una ragione di debolezza dove l'occhio del secondo non la vede affatto. E la stessa persona può ricevere impressioni diverse dalle stesse forme architettoniche, a seconda della materia impiegata. Una tettoia sostenuta da colonnine di ferro, che appaia solida e bella, potrebbe apparire fragile e, sotto questo rispetto, brutta, se quelle colonnine fossero di pietra. Ond'è che la moderna architettura del ferro ha, per quel che riguarda la statica, ragioni estetiche del tutto diverse dall'architettura classica della pietra.

Una specie di bruttezza che nasce da sproporzione di forza, ma arieggia all'antipatico invece che all'adynamico, è quella dello sforzo eccessivo. Un portico saldo, massiccio, imponente, come potrebb'essere il colonnato di S. Pietro, che sostenesse una galleria a colonnine smilze e leggere, avrebbe l'aria d'un grande sforzo superfluo: come se un omaccione nerboruto gonfiasse e tendesse tutta la sua muscolatura per tenere sulle spalle un bambino. Oltre di che, in tal caso, si avrebbe una ragione estetica negativa per la mancata unità.

Il contenuto a dir così psichico, sentimentale delle varie forme architettoniche, è suscettibile, come qua-

lunque contenuto psichico, di bello dinamico e di simpatia. Nessuno può negare che il barocco non abbia un'anima tutta sua, e non piaccia per tale spiccata vivezza di contenuto; ma tale contenuto, d'altra parte, alla persona stessa che ne ammira la vivacità e ricchezza può dispiacere per la sua qualità specifica. È la ragione per cui molti preferiscono altri stili di carattere più simpatico.

Abbiamo parlato, quando trattammo della simpatia in generale, della soggettività che governa le preferenze individuali per l'una o l'altra qualità di contenuto, e se volessimo qui farne applicazione ai contenuti delle espressioni architettoniche, ci ripeteremmo senza scopo. Non è del resto un fatto evidentissimo la grande soggettività dei gusti in architettura? Non c'è bisogno di ricorrere alle vicende storiche del gusto in quest'arte; non c'è bisogno di ricordare tutti gl'interni di chiese medioevali mascherati nei secoli decimosettimo e decimottavo per un pio desiderio di abbellirli, e tutte le smascherature che con affettuosa sollecitudine oggi si fanno per renderli alle prische forme, che, anche a prescindere dalle ragioni storiche ed erudite, ci piacciono di più esteticamente. Ma basterà osservare i gusti individuali, anche nello stesso strato di coltura e d'intelligenza. Uno preferisce la cupola di S. Pietro, un altro quella di Santa Maria del Fiore. Uno va in estasi avanti alla ricca gaiezza della Cà d'Oro, un altro avanti alla solidità severa del Castello del Monte. Chi reputa il palazzo ideale essere il palazzo Strozzi, chi il palazzo Farnese, chi le Procuratie nuove. Questi giudica che la chiesa più bella del mondo è S. Marco di Venezia,

quegli preferisce il Duomo di Colonia, quell'altro Notre-Dame di Parigi. Chi ha ragione? Quale graduatoria obbiettiva di legittimità è lecito di stabilire fra questi varii gusti? Nessuno potrebbe affermarlo senza mostrare piccolezza di mente o preconetto ne' suoi criterii.

Il contenuto espresso dalle forme architettoniche ammette anche un valore estetico di riferimento, in quanto l'espressione del prodotto artistico si accordi o non si accordi con l'espressione di cui il fine del medesimo, dato che ne abbia, suscita la pretesa. Per esempio un sepolcro, un catafalco, possono avere una bellezza in quanto le loro forme e i loro colori esprimano quel sentimento luttuoso che al loro fine si conviene. Viceversa sarebbe brutto, o meglio avrebbe un elemento di bruttezza, un teatro dalle pareti nude o tappezzate di nero, e mezzo buio; una prigione o un ospedale che avessero l'aspetto d'un teatro avrebbero un che di stonato; una fortezza che presentasse mura riccamente scolpite e traforate, come fortezza non sarebbe bella. Per altro bisogna pur riconoscere come questo elemento estetico possa venir compensato e superato dalle altre ragioni di bello prima discorse. Una quantità di mausolei d'ogni stile ed epoca — da quello di Roberto d'Angiò in Napoli a quello di Leonardo Bruni a Firenze, da quello di Giulio II in S. Pietro in Vincoli a quello di papa Rezzonico in S. Pietro in Vaticano, dalle arche degli Scaligeri in Verona a quella di S. Domenico in Bologna — son detti generalmente capolavori. Eppure hanno ben poco di funereo. Nè nessuno si sogne-

rebbe di chiamar brutto l'Ospedale maggiore di Milano per la ricca gaiezza delle sue decorazioni. Del resto questa convenienza di espressione si riduce spesso a una di quelle ragioni che dicemmo non esser propriamente *finali*, giacchè non sono richieste materialmente e necessariamente dal fine, ma soltanto vi si adattano più o men bene in modo tutto morale.



Le ragioni del bello immediato e quelle del bello interno, libere nell'architettura da antagonismi con le ragioni estetiche del tipo e della verosimiglianza naturalistica, non sono però scevre da possibili antagonismi tra loro stesse. Il bello sensibile immediato richiede, p. es., ricchezza, vivezza, molteplicità di colori e splendore di luci; ma certe forme di bellezza interna queste qualità sensibili sono assolutamente incapaci di esprimerle, chè vi si richiedono invece colori tenui, semplici, calmi, luci scarse, grandi ombre. Gli obbietti che esprimono questa specie di contenuti debbono dunque rinunciare a elementi essenziali di bello sensibile. E forse l'architettura avrebbe cercato di evitare più spesso quest'antagonismo, attenendosi maggiormente al campo estetico in cui è possibile la concordia delle componenti, se essa fosse un'attività indipendente da fini pratici, e non avesse altra ragione di esistere che quale arte pura, cioè come semplice produttrice di bellezza. Invece questo aspetto è sempre secondario, accessorio, subordinato. La bellezza architettonica si applica sempre a un obbietto

che ha la sua ragione d'esistere in un motivo estetico: d'ordine pratico, intellettuale o altro. Quale tra i prodotti dell'architettura non serve a nulla, ed è stato fatto solo per essere una cosa bella? Un obbietto siffatto potrà esistere come individuo; ma sarà individuo d'un genere che ripete la sua origine da un fine pratico. Per esempio, un signore potrà per mera bellezza far costruire in una sua villa un tempio che non serva assolutamente a nulla; un altro terrà in un suo salone, per mero ornamento, un vaso che non gli giovi a nessun uso; e così via. Ma il genere *tempio* e il genere *vaso* debbono la loro origine a un fine pratico. Or dunque, esiste una quantità di obbietti architettonici che debbono, almeno come genere, la loro origine a un fine che richiede l'espressione di quei tali contenuti più o meno incompatibili con la bellezza immediata esteriore. Così l'attività architettonica si è estesa anche abbondantemente nella sfera ove vigono gli antagonismi.

Del resto, anche senza tale ragione, sarebbe bastato probabilmente all'identico effetto il desiderio di trovare un'espressione per qualunque sorta di contenuti. Tanto più che alcuni dei contenuti più intensi e più dinamicamente belli, soprattutto per le anime raffinate, sono appunto di quei che non s'accordano con le ragioni del bello esterno: come, p. es., i contenuti di solennità, di misticismo, di severità, di tristezza, di lutto.

Comunque sia, certo è che tale antagonismo è condizione d'una quantità di prodotti architettonici. Migliorarli dal punto di vista del bello esterno, sarebbe un peggiorarli dal punto di vista del bello

interno. S' intende che l' importanza relativa delle due componenti varia nel modo più radicale a seconda dell' epoche, dei ceti, degl' individui, in conformità di quanto abbiamo già trattato nel libro primo. In generale la psicologia primitiva ed ingenua sente più vivamente le ragioni del bello esterno; la psicologia evoluta, quelle del bello interno. La storia dell' architettura, veramente, non sembrerebbe confermare troppo questa massima, chè alcune delle architetture più espressive le troviamo presso popoli storicamente o psichicamente primitivi: per esempio l' architettura egizia e la gotica. Ma bisogna andare assai adagio prima di attribuire ai popoli la coscienza e l' intenzionalità di certe espressioni architettoniche. L' edificio è così radicalmente subordinato alle ragioni pratiche del materiale da costruzione, delle nozioni statiche, dei mezzi di lavoro e via via, che talvolta a queste ragioni soltanto si debbono certi caratteri espressivi dell' edificio, non già a un intento consapevole dell' artista. Così è dovuta a un freddo e astratto simbolismo o a ragioni climatiche e meteorologiche, tanta parte di quei caratteri della cattedrale gotica francese che a noi sembrano voluti per ottenere un' espressione mistica di aspirazione verso l' alto ⁽¹⁾. Nè è da dimenticare che un fine estraestetico dell' edificio poteva richiedere certi caratteri espressivi, e produrli senza nessuna intenzione di bellezza. Infondere nell' animo dei fedeli un mistico terrore è stato sovente il fine dell' architettura religiosa, presso tutti

(1) VÉRON, op. cit., p. 216.

i popoli e in tutte le epoche che hanno concepito la divinità sotto un aspetto in prevalenza spaventoso. E le espressioni che ne sono derivate non sono certo da considerare come prodotto di gusto estetico. Proprio come non è indice di gusto estetico nello spiritista, la semioscurità di cui egli si circonda per esercitare la sua arte.



Posto che le ragioni estetiche dei prodotti architettonici si esauriscono in quelle da noi fin qui trattate, e che le forme di quest'arte, libere dalle forme di natura, sono altresì libere da ragioni tipiche e da ragioni naturalistiche; il gusto nella sfera dell'architettura dovrebbe essere il più largo e il più libero possibile. Un edificio che, rispettando certe norme di statica apparente, presenti una bellezza qualsiasi di forme geometriche, di colori, di luci; ovvero dia nelle sue parvenze sensibili l'espressione d'un forte contenuto fisico o psichico; e tanto più se accoppi l'uno e l'altro pregio: un tale edificio, ripeto, dovrebbe • esser reputato bello senz'altro. E in un certo senso tale larghezza di gusto esiste davvero. Basti pensare che un uomo colto ammira prodotti così radicalmente diversi fra loro quali sono, p. es., un tempio egiziano, un tempio indiano, il Partenone, l'Eretteo, il Pantheon, il Colosseo, Santa Sofia a Costantinopoli, l'Alhambra di Granata, il Duomo di Colonia, il Palazzo Strozzi di Firenze, la Certosa di Pavia, il cortile della Cancelleria e il palazzo Doria di Roma, l'Opéra di Parigi.

Ma, per certi altri rispetti, tale larghezza si accompagna poi nei ceti colti, e soprattutto nei tecnici, a una tal quale angustia pedantesca. Per esempio, un uomo di gusto trova bellissima la robusta colonna dorica primitiva del tempio di Nettuno a Pesto. Provatevi a sostituire in una colonna di quelle un capitello ionico al dorico, ed egli griderà inorridito che la colonna jonica deve avere il fusto di tanti diametri più che la dorica, che non può stare senza base, ecc. ecc. La stessa persona di gusto ammira il chiostro di S. Paolo a Roma, con le sue colonnine smilze e spirali. Provatevi a mettere quelle colonnine sotto una trabeazione di stile rinascimento, ed egli griderà che quelle colonnine sono fragili, irrazionali, impossibili, e che s'è fatto il più ridicolo pasticcio che si potesse immaginare. E così non tollererebbe un arco ogivale piantato su due colonne bizantine, una cuspidate gotica sopra un colonnato corinzio; e così in mille casi simili.

Ora, finchè le censure si limitassero ad avere un senso tutto storico, e si rivolgessero all'autore di siffatti monumenti in quanto egli avesse preteso di imitare un certo stile, non ci sarebbe nulla a ridire. Invece quando si pronunziano quelle condanne non si giudica solo storicamente ma anche esteticamente; dicendo che quelle ibride combinazioni sono mostruose, s'intende dire che esse hanno in sè una ragione di bruttezza obbiettiva, assoluta, e chi volesse difenderne l'innocenza rischierebbe di passare per uomo grossolano ed incolto. Pure, ad analizzarle bene, non si riesce a trovarvi non dirò un elemento di bruttezza obbiettiva (chè sarebbe sogno metafi-

sico) ma neanche un elemento di ripugnanza a una qualche ragione permanente, stabile, del gusto umano. In che sta dunque la causa di questa ripugnanza, che è un fatto psicologico innegabile, e come tale va in ogni modo spiegata?

Una prima causa è questa. I varii stili hanno, si può dire, ciascuno un'espressione caratteristica, che risulta ad essi dalle proporzioni che prediligono; dalla prevalenza in essi delle grandi linee o delle linee frastagliate, della retta o della curva, della semplicità o della ricchezza; dai materiali impiegati; dal loro colore o da quello onde sogliono dipingersi, e da simili ragioni. Or avviene che questo carattere generale d'espressione si diffonde su tutte le particolari forme inerenti a un dato stile. E anche laddove il singolo membro architettonico non avrebbe di per sè espressione alcuna, noi vi leggiamo invece l'espressione dell'insieme a cui siamo avvezzi a vederlo connesso. Vi si aggiunge che al potere espressivo diretto dei varii stili si sovrappone, per mera associazione d'idee, un potere espressivo di certe note psichiche, sentimentali, che noi sappiamo esser prevalse nelle epoche e nei popoli che quei varii stili produssero. E questa nuova specie d'espressione si attribuisce naturalmente a tutte le singole forme particolari di cui uno stile si compone, e accresce così l'effetto di quel diffondersi dell'espressione diretta complessiva dell'edifizio su tutti i membri di esso. Una prova di questa attribuzione illusoria di caratteri espressivi l'abbiamo, p. es., nel fatto che la colonna spirale nello stile romanzo ci sembra tutta piena d'ingenuo candore, in un edificio barocco è, solo perchè spirale, interpretata come sforzo, ampollosità, capriccio.

Ora, questa espressione che noi leggiamo nei singoli elementi d'uno stile, fa sì che quando si combinino insieme elementi di stili diversi, seppure essi non abbiano nulla di realmente discordante per espressione diretta, noi vi troviamo ciononostante il disaccordo e la mancanza di unità, e ne riceviamo impressione sgradevole.

L'altra, e forse la più importante ragione di disgusto, è questa: che nel campo architettonico, libero da forme naturali e quindi da ragioni tipiche naturali, rifioriscono le ragioni tipiche per abitudine delle forme create dall'uomo. Questa, a dir così, tipificazione delle forme artistiche è un fenomeno che può avvenire in tutte le arti, e ne toccheremo a suo luogo. Ma nell'architettura è un fatto addirittura normale, ed è impossibile non trattarne in istretta connessione con le leggi generali del bello in quest'arte.

Avviene, adunque, che l'abitudine dei prodotti architettonici d'una certa epoca (i quali e per imitazione, e per comunanza d'origine, e per gusto spontaneo, e per necessità pratiche, si attenevano a certe forme caratteristiche generali), fissa tante norme tipiche di quel certo stile, per le quali tutti gli elementi architettonici di un dato genere d'edificio si cristallizzano in una totalità fissa, le cui varie parti ci appaiono legate fra loro, anche dove in realtà non lo siano, da un nesso naturale, inscindibile. Il capitello jonico parrebbe orribile sopra una colonna dorica greca, perchè il tipo jonico non ammette la colonna senza base, il tipo dorico non vuole il capitello con le volute. La cuspide gotica non si tollera sopra un pronao greco-romano, perchè nel tipo greco-

sico) ma neanche un elemento di ripugnanza a una qualche ragione permanente, stabile, del gusto umano. In che sta dunque la causa di questa ripugnanza, che è un fatto psicologico innegabile, e come tale va in ogni modo spiegata?

Una prima causa è questa. I varii stili hanno, si può dire, ciascuno un'espressione caratteristica, che risulta ad essi dalle proporzioni che prediligono; dalla prevalenza in essi delle grandi linee o delle linee frastagliate, della retta o della curva, della semplicità o della ricchezza; dai materiali impiegati; dal loro colore o da quello onde sogliono dipingersi, e da simili ragioni. Or avviene che questo carattere generale d'espressione si diffonde su tutte le particolari forme inerenti a un dato stile. E anche laddove il singolo membro architettonico non avrebbe di per sé espressione alcuna, noi vi leggiamo invece l'espressione dell'insieme a cui siamo avvezzi a vederlo connesso. Vi si aggiunge che al potere espressivo diretto dei varii stili si sovrappone, per mera associazione d'idee, un potere espressivo di certe note psichiche, sentimentali, che noi sappiamo esser prevalse nelle epoche e nei popoli che quei varii stili produssero. E questa nuova specie d'espressione si attribuisce naturalmente a tutte le singole forme particolari di cui uno stile si compone, e accresce così l'effetto di quel diffondersi dell'espressione diretta complessiva dell'edificio su tutti i membri di esso. Una prova di questa attribuzione illusoria di caratteri espressivi l'abbiamo, p. es., nel fatto che la colonna spirale nello stile romanico ci sembra tutta piena d'ingenuo candore, in un edificio barocco è, solo perchè spirale, interpretata come sforzo, ampollosità, capriccio.

Ora, questa espressione che noi leggiamo nei singoli elementi d'uno stile, fa sì che quando si combinino insieme elementi di stili diversi, seppure essi non abbiano nulla di realmente discordante per espressione diretta, noi vi troviamo ciononostante il disaccordo e la mancanza di unità, e ne riceviamo impressione sgradevole.

L'altra, e forse la più importante ragione di disgusto, è questa: che nel campo architettonico, libero da forme naturali e quindi da ragioni tipiche naturali, rifioriscono le ragioni tipiche per abitudine delle forme create dall'uomo. Questa, a dir così, tipificazione delle forme artistiche è un fenomeno che può avvenire in tutte le arti, e ne toccheremo a suo luogo. Ma nell'architettura è un fatto addirittura normale, ed è impossibile non trattarne in istretta connessione con le leggi generali del bello in quest'arte.

Avviene, adunque, che l'abitudine dei prodotti architettonici d'una certa epoca (i quali e per imitazione, e per comunanza d'origine, e per gusto spontaneo, e per necessità pratiche, si attenevano a certe forme caratteristiche generali), fissa tante norme tipiche di quel certo stile, per le quali tutti gli elementi architettonici di un dato genere d'edificio si cristallizzano in una totalità fissa, le cui varie parti ci appaiono legate fra loro, anche dove in realtà non lo siano, da un nesso naturale, inscindibile. Il capitello jonico parrebbe orribile sopra una colonna dorica greca, perchè il tipo jonico non ammette la colonna senza base, il tipo dorico non vuole il capitello con le volute. La cuspide gotica non si tollera sopra un pronao greco-romano, perchè nel tipo greco-

sico) ma neanche un elemento di ripugnanza a una qualche ragione permanente, stabile, del gusto umano. In che sta dunque la causa di questa ripugnanza, che è un fatto psicologico innegabile, e come tale va in ogni modo spiegata?

Una prima causa è questa. I varii stili hanno, si può dire, ciascuno un'espressione caratteristica, che risulta ad essi dalle proporzioni che prediligono; dalla prevalenza in essi delle grandi linee o delle linee frastagliate, della retta o della curva, della semplicità o della ricchezza; dai materiali impiegati; dal loro colore o da quello onde sogliono dipingersi, e da simili ragioni. Or avviene che questo carattere generale d'espressione si diffonde su tutte le particolari forme inerenti a un dato stile. E anche laddove il singolo membro architettonico non avrebbe di per sé espressione alcuna, noi vi leggiamo invece l'espressione dell'insieme a cui siamo avvezzi a vederlo connesso. Vi si aggiunge che al potere espressivo diretto dei varii stili si sovrappone, per mera associazione d'idee, un potere espressivo di certe note psichiche, sentimentali, che noi sappiamo esser prevalse nelle epoche e nei popoli che quei varii stili produssero. E questa nuova specie d'espressione si attribuisce naturalmente a tutte le singole forme particolari di cui uno stile si compone, e accresce così l'effetto di quel diffondersi dell'espressione diretta complessiva dell'edificio su tutti i membri di esso. Una prova di questa attribuzione illusoria di caratteri espressivi l'abbiamo, p. es., nel fatto che la colonna spirale nello stile romano ci sembra tutta piena d'ingenuo candore, in un edificio barocco è, solo perchè spirale, interpretata come sforzo, ampollosità, capriccio.

Ora, questa espressione che noi leggiamo nei singoli elementi d'uno stile, fa sì che quando si combinino insieme elementi di stili diversi, seppure essi non abbiano nulla di realmente discordante per espressione diretta, noi vi troviamo ciononostante il disaccordo e la mancanza di unità, e ne riceviamo impressione sgradevole.

L'altra, e forse la più importante ragione di disgusto, è questa: che nel campo architettonico, libero da forme naturali e quindi da ragioni tipiche naturali, rifioriscono le ragioni tipiche per abitudine delle forme create dall'uomo. Questa, a dir così, tipificazione delle forme artistiche è un fenomeno che può avvenire in tutte le arti, e ne toccheremo a suo luogo. Ma nell'architettura è un fatto addirittura normale, ed è impossibile non trattarne in istretta connessione con le leggi generali del bello in quest'arte.

Avviene, adunque, che l'abitudine dei prodotti architettonici d'una certa epoca (i quali e per imitazione, e per comunanza d'origine, e per gusto spontaneo, e per necessità pratiche, si attenevano a certe forme caratteristiche generali), fissa tante norme tipiche di quel certo stile, per le quali tutti gli elementi architettonici di un dato genere d'edificio si cristallizzano in una totalità fissa, le cui varie parti ci appaiono legate fra loro, anche dove in realtà non lo siano, da un nesso naturale, inscindibile. Il capitello jonico parrebbe orribile sopra una colonna dorica greca, perchè il tipo jonico non ammette la colonna senza base, il tipo dorico non vuole il capitello con le volute. La cuspide gotica non si tollera sopra un pronao greco-romano, perchè nel tipo greco-

sico) ma neanche un elemento di ripugnanza a una qualche ragione permanente, stabile, del gusto umano. In che sta dunque la causa di questa ripugnanza, che è un fatto psicologico innegabile, e come tale va in ogni modo spiegata?

Una prima causa è questa. I varii stili hanno, si può dire, ciascuno un'espressione caratteristica, che risulta ad essi dalle proporzioni che prediligono; dalla prevalenza in essi delle grandi linee o delle linee frastagliate, della retta o della curva, della semplicità o della ricchezza; dai materiali impiegati; dal loro colore o da quello onde sogliono dipingersi, e da simili ragioni. Or avviene che questo carattere generale d'espressione si diffonde su tutte le particolari forme inerenti a un dato stile. E anche laddove il singolo membro architettonico non avrebbe di per sé espressione alcuna, noi vi leggiamo invece l'espressione dell'insieme a cui siamo avvezzi a vederlo connesso. Vi si aggiunge che al potere espressivo diretto dei varii stili si sovrappone, per mera associazione d'idee, un potere espressivo di certe note psichiche, sentimentali, che noi sappiamo esser prevalse nelle epoche e nei popoli che quei varii stili produssero. E questa nuova specie d'espressione si attribuisce naturalmente a tutte le singole forme particolari di cui uno stile si compone, e accresce così l'effetto di quel diffondersi dell'espressione diretta complessiva dell'edificio su tutti i membri di esso. Una prova di questa attribuzione illusoria di caratteri espressivi l'abbiamo, p. es., nel fatto che la colonna spirale nello stile romanzo ci sembra tutta piena d'ingenuo candore, in un edificio barocco è, solo perchè spirale, interpretata come sforzo, ampollosità, capriccio.

Ora, questa espressione che noi leggiamo nei singoli elementi d'uno stile, fa sì che quando si combinino insieme elementi di stili diversi, seppure essi non abbiano nulla di realmente discordante per espressione diretta, noi vi troviamo ciononostante il disaccordo e la mancanza di unità, e ne riceviamo impressione sgradevole.

L'altra, e forse la più importante ragione di disgusto, è questa: che nel campo architettonico, libero da forme naturali e quindi da ragioni tipiche naturali, rifioriscono le ragioni tipiche per abitudine delle forme create dall'uomo. Questa, a dir così, tipificazione delle forme artistiche è un fenomeno che può avvenire in tutte le arti, e ne toccheremo a suo luogo. Ma nell'architettura è un fatto addirittura normale, ed è impossibile non trattarne in istretta connessione con le leggi generali del bello in quest'arte.

Avviene, adunque, che l'abitudine dei prodotti architettonici d'una certa epoca (i quali e per imitazione, e per comunanza d'origine, e per gusto spontaneo, e per necessità pratiche, si attenevano a certe forme caratteristiche generali), fissa tante norme tipiche di quel certo stile, per le quali tutti gli elementi architettonici di un dato genere d'edificio si cristallizzano in una totalità fissa, le cui varie parti ci appaiono legate fra loro, anche dove in realtà non lo siano, da un nesso naturale, inscindibile. Il capitello jonico parrebbe orribile sopra una colonna dorica greca, perchè il tipo jonico non ammette la colonna senza base, il tipo dorico non vuole il capitello con le volute. La cuspide gotica non si tollera sopra un pronao greco-romano, perchè nel tipo greco-

romano il frontone ha una pendenza assai meno spiccata; non si ammette una cupola sferica sopra fasci di pilastri gotici e archi ogivali, perchè nel tipo gotico non c'è cupola sferica; e così di seguito. La ragione per cui non piace di vedere accoppiati membri di stile diverso è, insomma, la stessa per cui non piacerebbe un uomo con la testa di cavallo. Naturalmente, come avviene nei tipi naturali, un obietto diverso da un tipo non dispiace ove non susciti la pretesa d'essere riferito ad esso tipo. E come in natura non piacerebbe un uomo con la testa di cavallo o con le zampe di cane, ma può piacere il cavallo, e piacere il cane, e via via; così in architettura piacciono una quantità di stili diversissimi fra loro, perchè si sono formati numerosissimi tipi. Così pure un edificio di stile assolutamente nuovo, che non si accosti a nessuno degli stili già sistemati in tipi, può piacere, ove non susciti per qualche sua parte il ricordo di uno di essi tipi e lo stimolo al riferimento. Per esempio, anche il nostro architetto più pedantescaamente attaccato ai suoi tipi tradizionali, può ammirare, sebbene la veda per la prima volta, una pagoda cinese.

Il tipo architettonico alle volte fissa soltanto certe norme generiche. Ma dove si sia avuta la costante ripetizione anche di certe forme particolari, si forma l'abitudine anche ai particolari, e si particolareggia quindi anche il tipo. Ciò è avvenuto soprattutto per lo stile classico, e le regole del Vignola, che stabiliscono rigorosamente le proporzioni tipiche di tutte le minime parti nei cinque ordini, sono davvero un esempio tipico di questa tendenza tipificatrice.

Ora, noi ci domandiamo: qual grado di legittimità possiede il giudizio estetico sfavorevole pronunziato sopra un obbietto che diverga dal suo tipo architettonico? — E rispondiamo che in fatto d'estetica tutto si riduce, alla fin fine, a questione soggettiva: e quando un obbietto non piace, non c'è che ribattere. L'impressione estetica negativa che ha radice nella divergenza da certi tipi naturali, in ultima analisi è soggettiva anch'essa. Chi ci dà il diritto di sentenziare che davvero il collo della giraffa sia obbiettivamente troppo lungo, e che la giraffa sia perciò obbiettivamente un brutto animale? Niente e nessuno. Per altro non si può disconoscere come la formazione degli schemi tipici naturali sia dovuta a un'esperienza che è bensì soggettivamente delimitata, ma consta di forme stabili, permanenti, direi quasi fatali, come quelle di natura; e non può quindi negarsi che il giudizio estetico che muove da essi schemi non abbia un che di più legittimo, se non altro in quanto è meno soggetto a variazioni. Per l'uomo vissuto in un dato ambiente, lo schematismo tipico si forma suppergiù a quel modo in ogni tempo, perchè è la natura che lo circonda di quelle tali forme. Il contadino italiano d'oggi giudica della bellezza degli uomini e degli animali suppergiù come ne avrà giudicato il contadino dei tempi d'Enea. Invece nella tipificazione di forme artificiali la radice è così palesemente umana, che il gusto ha qualcosa del circolo vizioso: piace ciò che si è fatto, perchè così si è fatto. Se si fosse fatto altrimenti, piacerebbe altrimenti. Se i Greci avessero dato ai frontoni del tempio dorico l'inclinazione delle cuspidi gotiche, o alle co-

lonne joniche due diametri meno d'altezza, oggi parrebbero belle quelle proporzioni che invece ci appaiono brutte; e se da oggi in poi si cominciassero a costruire edifizii con tali nuove proporzioni, fra un secolo, e forse prima, quello sarebbe il tipo assodato del frontone dorico e della colonna jonica. Tutte queste considerazioni debbono rendere abbastanza spregiudicato chi abbia il senno di pensarle e il coraggio di professarle; e il giudizio sfavorevole che un architetto pronuncii per ragioni tipiche, con l'aria di sentenziare irrevocabilmente sopra un valore obbiettivo, sembra allora alquanto più impregnato di pedanteria che non quello di chi giudichi brutta una giraffa. Quantunque, lo ripetiamo, a scrutar la cosa a fondo, tutt'e due queste specie di giudizi partano da un'impressione sgradevole ugualmente soggettiva da un lato, ugualmente reale dall'altro.

Quanto poi agli effetti artistici di tali tipificazioni architettoniche, non c'è da scagliarsi troppo troppo contro di esse. Le regole fondate sopra un precedente accidentale umano sono dannose quando impediscano la creazione di prodotti che sarebbero belli per ragioni umane anch'esse, ma più profonde, radicali, permanenti. Un simile impaccio davano, per esempio, le regole drammatiche. Ma che la colonna dorica debba avere suppergiù il fusto di tanti diametri e la corinzia di tanti altri, e quella sostenere una trabeazione con triglifi e questa no, quella un capitello puramente geometrico e questa un capitello a motivo vegetale, e via via: tutto ciò quali bellezze impaccia ed ostacola? Proprio nessuna. Ben sorgerebbe invece tale ostacolo ove si pretendesse d'imporre solo certe

date forme di stile, escludendone certe altre che hanno un carattere e un'espressione impossibili ad ottenersi altrimenti. Ma di questo, grazie a Dio, oggi non è più il caso di parlare: gli stili ammessi ed usati sono tanti e poi tanti, che non c'è fine estetico a cui non possa trovarsi subito lo stile adattato, e nell'ambito di questo il richiamo tipico si limita a prescrivere delle norme abbastanza innocue. C'è bensì ancora qualche pedante che non trova salvezza fuori di quei certi stili. Ma noi non vogliamo qui spezzar lance contro le pedanterie già riconosciute generalmente per tali. Maggiore ostacolo può incontrare, anche negli schemi tipici più larghi e ricchi, la creazione di nuove forme, che siano richieste da nuovi usi, nuovi bisogni, nuovi materiali. Tale è, p. es., la nuova architettura del ferro, i cui prodotti sono sembrati in principio non già edifizi ma gabbie, e come tali sono da qualcuno ancora condannati. Qui la tendenza conservatrice delle ragioni tipiche è contraria a nuove forme di bellezza che, abituandosi ai nuovi prodotti, potrebbero arricchire il tesoro estetico dell'architettura; e in questo caso non si saprebbe abbastanza mettere in guardia contro quel circolo vizioso del gusto che le ragioni tipiche in quest'arte vengono a stabilire.

Infine non possiamo tacere d'un vantaggio che dalla formazione dei tipi architettonici può derivare: ed è il godimento che può nascere alla vista di quelle opere d'architettura che rispondano nel modo migliore al tipo del loro stile. Quello che in alcuni architetti si loda come senso delle proporzioni e fa piacere i loro edifizi, non è che un vivo senso delle

proporzioni e forme mediane di quel dato stile, un attenersi al giusto mezzo fra le variazioni che le fabbriche più note dello stile medesimo possano presentare.

La tipificazione architettonica l'abbiamo considerata finora nel gusto della persona di abbondante esperienza. Nella persona più inesperta il gusto è reso da essa tipificazione per certi riguardi più stretto, per altri più largo che nell'uomo colto. Più stretto in quanto, se la sua esperienza si limiti a poche forme di stile più comuni nel luogo da lui abitato, tende a formarsi in lui un certo tipo generico di edificio, cui riferisce subito, quando gli càpiti eccezionalmente di vederle, nuove forme stilistiche che per la persona pratica costituiscono invece un tipo autonomo. Più largo, in quanto nell'ambito dello stile o dei pochi stili a lui noti, non ha esercitato tanto rigore d'osservazione e di studio, ed ha l'occhio meno pronto a scorgere le deviazioni dal tipo, gli ibridismi, le impurità, e via via. Poniamo, un uomo di mediocre levatura che sia vissuto sempre in una città ove prevalgano i palazzi cinquecenteschi, a trovarsi per la prima volta dinanzi a un palazzo gotico, che non abbia onde attrarlo per altra via con ricchezza di fregi o altro, proverà un'impressione sfavorevole che l'uomo colto non proverebbe. Viceversa in un qualunque palazzo che arieggi allo stile cinquecentesco, non è colpito da quelli che a persona più esperta possano sembrare difetti gravissimi per divergenza dal tipo di quello stile.



Le ragioni dell'arte architettonica da noi fin qui trattate esauriscono il lato meramente estetico di essa. Ma una tale trattazione è puramente ideale. Essa non tien conto di ostacoli ed impacci che per ragioni affatto materiali possano opporsi alla libera produzione della bellezza: ragioni statiche (non teoriche, chè allora si traducono in elemento estetico, ma pratiche), ragioni climatiche, ragioni finanziarie, mancanza di materiali e via via. Ma dal punto di vista strettamente estetico, l'architettura da questi ostacoli si può idealmente liberare, e un architetto può, nella sua fantasia, immaginare un edificio, sia pure umanamente impossibile ad eseguirsi, ove la bellezza espressiva e la decorativa raggiungano un grado infinito. Può magari tracciarlo sulla carta; e non sarà meno artista che se l'esecuzione ne fosse possibile. Le ragioni pratiche, lo ripetiamo, non intaccano l'essenza ideale delle ragioni estetiche dell'architettura.

Sotto un altro punto di vista la nostra trattazione è stata meramente ideale; in quanto, cioè, abbiamo considerato gli elementi di bellezza che troviamo nei prodotti architettonici, senza curarci di indagare se nelle fabbriche e negli stili da noi ricordati essi siano dovuti a un'intenzione puramente artistica di produrre la bellezza, o non siano talvolta derivati da tutt'altro motivo. Mentre (e in qualche punto vi abbiamo pure accennato) certe forme di bellezza, soprat-

tutto espressiva, che oggi noi ammiriamo in alcuni monumenti, debbono la loro origine a una causa *estraestetica*. A noi, del resto, ciò importa poco. Quale che possa essere l'origine storica di certe forme di bello, l'interessante per l'estetica teorica è che esse siano possibili ad ottenersi con l'arte *architettonica*; il resto spetta alla storia dell'arte.



Una forma d'arte speciale, che in certo senso può connettersi con l'architettura, è l'arte dei giardini. Essa può non far altro che imitare la bellezze naturali, creare artificialmente ciò che sarebbe bello in natura; e non ha allora, esteticamente parlando, nulla di caratteristico. Ma può servirsi invece delle forme naturali, disponendole in modo da ottenerne un maggior effetto di bellezza immediata, con allineare gli alberi in lunghe file ritmiche sia rette che curve, disegnando aiuole geometriche, aggruppando ad arte i colori dell'erbe e dei fiori, tagliando le siepi a pareti piane o curve o comunque geometrizzate, portando in forme regolari le chiome degli alberi, e così di seguito. Allora l'arte dei giardini assume un carattere estetico suo proprio. Ben inteso, il bello di natura nella sua espressione di libertà e di esuberanza irrefrenata, soffre alquanto in questa sottomissione alle leggi d'un altro genere di bellezza. E vi soffrono altresì le forme che vengono alterate in tale regolarità forzata. Un albero ridotto a un cubo o a un cilindro, sarà più bello geometricamente, ma è una

storpiatura contro cui le ragioni del riferimento tipico gridano vendetta. Onde anche qui un'antinomia, che si risolve e si equilibra variamente a seconda dei gusti. La villa romana è la più prossima alla spontaneità di natura, il giardino inglese il più vicino alla disciplina geometrica. È però da notare che alcune forme create dal giardinaggio, come p. es. le lunghe fughe di viali, i *tunnel* di alberi ecc., aggiungono non soltanto una bellezza geometrica, ma altresì una bellezza interna sentimentale.

Una particolar menzione merita anche l'architettura delle fontane, ove l'elemento liquido è adoperato, secondo le sue leggi naturali, a produrre forme di bellezza geometrica (getti ritmicamente spazati, curve geometriche, ventagli d'acqua ecc.) e di bellezza interna dinamo-fisica o psichica. Si pensi alla gaiezza di certi getti d'acqua, alla graziosa leggerezza di altri, alla solennità grave delle ampie cascate, alla forza irruenta delle grandi masse erompenti, e via via. Naturalmente l'architettura dell'acqua si complica nella fontana con quella della pietra, che ubbidisce per conto suo alle ragioni estetiche sue proprie. Per la bellezza del complesso si richiede soprattutto un'unità d'espressione fra la parte acquee e la parte edilizia. Una mole macchinosa da cui sgorgi un sottile rigagnolo, non piace; ed è questo un difetto che troviamo, p. es., nella fontana del Nettuno a Bologna.

All'espressione della fontana può contribuire anche il suono speciale dell'acqua. E il buon architetto deve tener conto anche dell'accordo col resto di questo elemento fonico. L'acqua d'una fontana grandiosa

non deve rifrangersi con suono pettegolo, nè quella d'una fontana elegante e leggera con suono troppo fragoroso o cupo. Alle grandi fontane della piazza di S. Pietro, e anzi a tutta la scenografia della piazza, aggiunge maestà il suono solenne con cui ricadono i due grandi getti d'acqua.

CAPITOLO II.

LA MUSICA.

La musica, è stato detto e ripetuto molte volte, è l'architettura dell'orecchio. E possiamo ripeterlo anche noi secondo il nostro punto di vista; dal quale, anzi, la comparazione perde quasi il suo carattere metaforico, e appare fondata sur una perfetta eguaglianza di elementi estetici nelle due arti. Al piacevole geometrico corrisponde il piacevole ritmico, al piacevole dei colori il piacevole dei suoni, all'espressione d'un bello interno derivante da forme e colori, l'espressione d'un bello interno derivante da figurezioni ritmiche e suoni; e come l'architettura, così anche la musica, creatrice di forme non naturali, sciolta dalle ragioni tipiche naturali e dai legami artistici del naturalismo, svolge liberamente le componenti del bello sensibile immediato e del bello interno, senz'altra limitazione che quelle occorrenti per avventura fra queste.

Da quanto abbiamo detto risulta chiara la nostra opinione sugli elementi estetici della musica. Ammettiamo un bello esterno immediato, derivante dal puro elemento sensibile, pari a quel bello che può appartenere a una figura di caleidoscopio. Ma ammettiamo altresì una potenza espressiva produttrice d'un bello interno, che si può sovrapporre al primo,

costituendo forse anzi l'elemento principale del bello dei suoni.



Il fatto che dai suoni possa derivare un piacere sensibile indipendente dall'espressione d'un contenuto qualsiasi, non ci pare possibile negarlo. Che il ritmo di per sè produca un certo piacere, a prescindere dalla piacevolezza del suono che lo marchi, ne è prova evidente l'abbandonarsi che fanno i selvaggi o i fanciulli alla percussione ritmica di oggetti incapaci di produrre altro che rumori di per sè niente affatto piacevoli. E tutti, in un certo senso, ci abbandoniamo talvolta a un simile genere di diletto, tamburinando con le dita sopra un tavolo, anche senza accompagnare nessuna esecuzione mentale di un motivo di sorta. Ora, il ritmo non è propriamente un elemento fonico: il suono è solo uno dei modi di produzione di questa forma temporale, che può invece, p. es., esser prodotta da un movimento. Ma ciò non vuol dire che uno degli elementi della musica non sia appunto la forma temporale disegnata dai suoni, e che il piacere della forma temporale ritmica non sia un piacere della musica.

Ancora più evidente è il piacere che può derivare dal suono, considerato in sè stesso come puro elemento sensibile. Fra il tocco d'una campana e la percussione di due pezzi di legno, a prescindere da ogni contenuto espresso, noi preferiamo il primo. Questo piacere fonico, assai elementare quando il

suono sia limitato a una sola nota, giunge gradatamente al diletto più intenso quando più note si fondano insieme nella cosiddetta armonia, o si succedano in un disegno melodico, semplice o complicato di armonie: forme tutte in cui può riconoscersi una causa di piacere anche affatto indipendente dall'espressione. Si può, per esempio, sentir accennare sopra un pianoforte un arpeggio che non esprima niente di preciso, e sentire subito dopo, senza comprenderne le parole, il suono d'una voce che esprima una grande gioia. Se il bello della musica fosse riposto solo nel fatto espressivo, dovrebbe, musicalmente parlando, piacerci più sotto ogni riguardo il suono della voce. Invece in un certo senso noi affermeremmo senza dubbio essere musicalmente più bello l'arpeggio: appunto nel senso del suo valore estetico sensibile.

Del resto non v'è, a mia notizia, chi neghi ai suoni la capacità d'una tale piacevolezza, indipendente dal fatto espressivo. V'è bensì chi nega che tale piacere costituisca uno degli elementi estetici della musica. Per cotali esteti, elemento estetico è il mero elemento espressivo. Possono appaiarsi con quelli che negano la possibilità d'una bellezza meramente cromatica. Gli uni come gli altri muovono alla ricerca di che cosa sia il bello da un preconetto già formato sulla natura del bello. Non estraggono il concetto dal materiale intuitivo apprestato da ciò che solo può apprestarlo — la lingua; bensì aggruppano intuizioni sotto un concetto prestabilito. Di simile errore ho già toccato in principio del mio lavoro, e non voglio ripetermi inutilmente. Osservo però, quanto alla mu-

sica, che tali esteti, per esser coerenti, dovrebbero, nell'esempio or ora allegato, chiamare *musicalmente più bello* il suono non melodico di quella voce gioconda, che il suono melodico ma inespressivo dell'arpeggio. Infatti, se il bello musicale è espressione, tutto quel che nell'arpeggio è sonoramente più piacevole, senza però essere espressivo, non deve dirsi bello musicale. Invece anche quegli esteti non esiterebbero a chiamare musicalmente più bello l'arpeggio; e tale contraddizione fra la teoria e la pratica dimostra chiaramente il loro sofisma.



Se, pur discordando sulla natura più o meno estetica del piacere, nessuno nega che un piacere dalla musica possa derivare in quanto essa è puro fatto sensibile, c'è invece una schiera non esigua di esteti che le negano ogni capacità espressiva, e quindi ogni capacità di bellezza interna. Il bello musicale è per essi mera bellezza sensibile. È il bello delle figure d'un caleidoscopio, d'un fuoco d'artificio, d'un arabesco, d'un accordo di colori: bello puramente decorativo e niente di più⁽¹⁾.

Noi non siamo punto di questo parere. Per altro,

(¹) Questa dottrina fu messa fuori fin dal sec. XVIII dal BOYÈ, nello scritto *L'expression musicale mise au rang des chimères*, Amsterdam, 1779. È ormai classico il libro dello HANSLICK, *Del bello nella musica* (cito l'edizione italiana del Ricordi, 1881), scritto nello stesso ordine d'idee;

non è possibile risolvere la questione mostrando che nella musica ci sia obbiettivamente un valore espressivo; giacchè « espressione obbiettiva » significherebbe presenza reale d'un contenuto nella forma musicale, come causa di essa: condizione insussistente nella più gran parte delle espressioni musicali. Senonchè l'espressione, esteticamente parlando, non importa niente affatto la sussistenza reale d'un contenuto nella forma: basta che la forma susciti nell'ascoltatore la rappresentazione d'un contenuto e l'illusione della presenza effettiva di tale contenuto. Ora si può dimostrare che la forma musicale abbia tale potere? Diventa tutta questione di psicologia umana. E la psicologia umana normale risponde in infiniti modi, diretti e indiretti, che tale potere per lei la musica lo possiede senza dubbio alcuno; e perdersi in lunghe disquisizioni con chi (sia poi superiorità o inferiorità) ha una psiche sotto questo rispetto anormale, sarebbe la cosa più inconcludente di questo mondo.

Nè vale il dire che l'espressione comunemente riconosciuta a questo o a quel motivo è data soprattutto dal ritmo e dall'intensità del suono. In primo luogo anche questi sono due elementi musicali, e considerar la musica facendo astrazione da essi, sarebbe come considerare la capacità espressiva del

che è anche quello del BEAUQUIER (*Philosophie de la musique*) e del DAURIAC (*Psychologie du musicien*). Tra gli scienziati, a dir così, della musica, che pensano allo stesso modo, basti citare per tutti lo HELMOLTZ.

corpo umano astrazion fatta dal movimento: sarebbe cioè un mero arbitrio. In secondo luogo, se tutta la virtù espressiva della musica risiedesse nel ritmo e nell'intensità, due motivi qualsivoglia dovrebbero avere precisamente la stessa espressione ove coincidessero nel ritmo e nell'intensità. Ora, prendiamo due arie notissime che coincidano nel ritmo, p. es. l'*Ah non credea mirarti* della *Sonnambula* e l'*Ecco ridente in cielo* del *Barbiere di Siviglia*; eseguiamole con pari intensità di suono, sopprimendo le parole, e domandiamo a chiunque abbia sensibilità musicale se la loro espressione sia la stessa.

Innegabile è pure l'esistenza d'una virtù espressiva nella varia altezza dei toni e nei diversi timbri. Il che si vede più chiaramente per l'assurdo del contrario. Chi non fosse ben persuaso che, p. es., il suono del contrabbasso abbia un'espressione grave e cupa, e quello del violino un'espressione delicata e gentile, il timbro dell'arpa un che di mistico, quello del timpano un che di marziale, provi a capovolgere i termini, affermando che la gentilezza sia del contrabbasso e la gravità del violino, il marziale dell'arpa e il mistico del timpano! ⁽¹⁾

⁽¹⁾ Rubo al PILO un'ottima osservazione sul « ritratto morale.... che fin da tempo remoto, si cercò di fare, affidando al tenore, al baritono, al basso, al contralto, al soprano, una parte piuttosto che l'altra, assegnando alle diverse altezze di voce, alle gravi, alle acute, alle alte, alle profonde, alle squillanti, alle tonanti, il compito di rappresentare all'intuito, subito, anche all'infuor dell'azione e della parola, ciascun carattere dei personaggi, nelle sue linee fondamentali » (*Psicologia della musica*, Milano, Hoepli, 1904, p. 133-4).

Venendo all'armonia, chi non sente nel passaggio dall'accordo *do-mi-sol-do* a quello *do-mi bemolle-sol-do*, un mutamento subitaneo e spiccato d'espressione, quasi un rilassamento, una depressione, un illanguidimento, uno spegnimento immediato? O, capovolgendo, chi non direbbe assurdo il sostenere che tal effetto si abbia nel passaggio inverso, dall'accordo minore al maggiore? E che nei suoni possa racchiudersi un potere espressivo, non ne è, d'altra parte, testimone irrefutabile la lingua, che attribuisce a certi suoni e a certi motivi gli stessi epiteti che designano certe disposizioni sentimentali: tristi, cupi, gentili, sguaiati, giocondi, mistici, leziosi, marziali, virili, e via via? — Pure metafore — si dice. E, lo ripetiamo, sarebbe una condanna se l'espressione estetica fosse una qualità obbiettiva delle cose, se con *suono gentile* non potesse intendersi esteticamente altro che *suono d'animo gentile*. Ma l'espressione è un fatto soggettivo, e la metafora, che deriva appunto dall'impressione soggettiva di trovare in tale suono tale contenuto, è una prova spontanea che l'espressione per noi è come se ci fosse, che per noi è come se nella forma musicale ci fosse il contenuto. E, del resto, quando l'uomo preso dalla malinconia esala questo sentimento in un motivo triste, mentre non canterebbe mai un'aria gioconda; quando, invece, nella gaiezza canterella spontaneamente un motivo allegro, e non troverebbe sfogo in un'aria triste; quando per accompagnare un morto si fa suonare una marcia funebre e non un waltzer, e muovendo all'assalto si suona un'aria marziale e non una marcia funebre: in questi casi, dico, e in mille altri simili,

l'espressione estetica del motivo non assurge addirittura alla qualità di espressione reale, obbiettiva, d'un contenuto? Quelle arie o quelle marce non divengono espressione effettiva della tristezza di quell'uomo, della gaiezza di quell'altro, del lutto collettivo di quel corteo funebre, dell'ardore bellicoso di quei soldati? (¹).

Noi riteniamo adunque per verità innegabile il potere espressivo della musica. Ben è vero, però, che questo potere va inteso entro certi limiti. Oggi c'è una tendenza addirittura morbosa nell'attribuire alla musica la capacità di esprimere i sentimenti fino alla più precisa determinazione. E la chiamo morbosa perchè il fatto mostra che ove il musicista si sia proposto di determinare troppo, l'uditore o non ritrova affatto l'intenzione del maestro, o, se è predisposto a volerne trovare una assai precisa, magari intende tutto il contrario: a meno che il maestro non informi per altra via con commenti scritti o simili cose. Lo Hanslick nel suo libro cita molti esempi di classici abbagli presi appunto per aver voluto vedere in certi pezzi un contenuto troppo determinato: esempi illustri

(¹) Entro certi limiti mi par giusta anche la seguente osservazione del VÉRON (op. cit., p. 371): « Il y a un fait qui me frappe et qui est irrécusable; c'est l'analogie de la musique de chacun des grands compositeurs avec leur propre caractère, leurs habitudes d'esprit et leurs sentiments ordinaires ». A grandi linee, e con le debite riserve sul *chacun*, è vero. Poniamo, il carattere di Mozart, di Händel, di Beethoven, di Rossini, di Chopin, s'indovinerebbe perfettamente dal carattere complessivo della loro musica.

e veramente comici a un tempo. Noi non neghiamo in modo assoluto che a certi individui l'audizione musicale possa suscitare immagini di stati sentimentali assai precisi e particolari. Ma siamo sempre lì: un criterio relativamente obbiettivo in fatto di psicologia non può formarsi che per maggioranza. E il fatto sta che la maggioranza degli uomini nella pura audizione d'un pezzo senza commenti e senza parole, non può trovare che un'espressione assai generica: di dolore, di tristezza, di concitazione, di solennità, di calma, di languore, di brio, di gioia, e via via; ma niente più di così. Del resto bisogna osservare come tale indeterminatezza espressiva della musica sia propria, più o meno, di tutte quante le forme sensibili ⁽¹⁾. Prendiamo anche quelle che più direttamente e in modo affatto obbiettivo sono atteggiate da un reale contenuto psicologico: le forme del corpo umano. C'è là un uomo seduto, a capo chino, con le membra accasciate, e sospira. Cos'ha egli mai? È semplicemente stanco? o è addolorato per la morte d'una persona cara? o pensa che non ha come pagare una cambiale che gli scade domani? o ha appreso che alla sua patria è toccato un disastro militare? o è un autore cui è stata fischiata una commedia? — E chi mai potrebbe comprenderlo! Vediamo in quella figura un'espressione generica d'abbattimento e di tristezza, e nulla più, proprio come

⁽¹⁾ Giustamente lo nota il PANZACCHI in un articolo su Hanslick e la sua teoria, nel volume *Nel mondo della musica* (Torino, Roux e Viarengo, 1903. Cfr. p. 36).

se in quella vece udissimo un motivo languido e sospirato. Prendiamo un illustre esempio in un capolavoro della pittura — la volta della Cappella Sistina; e contempliamo una ad una tutte quelle innominate figure decorative che la popolano. Che hanno esse mai nell'animo? Nessuno potrebbe precisarlo. Appaiono certo gravate tutte da un'angoscia, agitate da una smania, comprese da un che di tremendo; ma nulla di più si determina. E l'impressione che ne risulta non è più precisa di quella che può riportarsi, ad es., da quel terribile *presto agitato* della 14^a suonata per pianoforte di Beethoven, con la sua smania senza tregua, le sue contorsioni angosciose, l'incubo d'un pensiero fisso che ritorna e incombe vittorioso fino al termine. Del pari la Notte di Michelangelo non esprime niente di più concreto che, p. es., l'andante della Sinfonia Eroica. Nè possono esprimere con precisione il contenuto dell'animo, quantunque lo facciano alquanto meglio che le forme del corpo, i lineamenti del volto. E potremmo qui ripetere gli esempi. Dimentichiamo il personaggio che rappresenta e, guardando i soli lineamenti del volto, domandiamoci: quale preciso stato psicologico esprime il Mosè di Michelangelo? — Solo la parola rompe la nebbia dell'indeterminato e dà contorni precisi allo stato d'animo. Ma come? Esprimendo non più il sentimento puro, ma il contenuto rappresentativo che ne è causa o effetto. L'uomo che, poniamo, ha perduto un figlio, non è efficace se dice «provo il tale sentimento», bensì se esclama «ho perduto mio figlio!» (causa), ovvero «la mia vita è finita!» (effetto).

Gli è che, in ultima analisi, il sentimento stesso è di sua natura indeterminato ove se ne tolga il contenuto rappresentativo; e necessariamente indeterminata deve riuscire, quindi, l'espressione del sentimento puro. Or chi pretende che la musica possa discendere ad espressioni particolareggiate di tutti quei contenuti psicologici che si compongono appunto d'un rapporto fra uno stato presentativo e uno stato sentimentale (come, p. es., l'invidia, il rimorso, la prosunzione, la nostalgia, la speranza, e infiniti altri), viene ad affermare nella musica la capacità di riprodurre anche il contenuto presentativo: il che è un assurdo.



Abbiamo detto come, riducendosi ogni questione d'estetica a una questione di psicologia umana, il fatto che la quasi totalità degli uomini riconosce alla musica una capacità espressiva, basta a far concludere che ad essa deve attribuirsi questo elemento estetico. Ma gli avversarii dell'espressione musicale si studiano di dimostrare illusoria l'impressione comune dell'umanità, rilevando un fatto: che molti motivi, i quali sembrano espressivi d'un certo contenuto, p. es. di dolore, mutando le parole in parole di gioia, si adattano ugualmente bene al contenuto nuovo. L'esempio più ripetuto e trito di tale fenomeno è l'aria d'Orfeo, *J'ai perdu mon Eurydice*, nella celeberrima opera di Glück. Il motivo di quest'aria sembra esprimere dolore. Ma dal Boyé in poi, quelli che

diremo antiespressionisti hanno notato come, mutando il *perdu* in *trouvé*, sì che il contenuto poetico si trasformi di lieto in triste, il motivo che pareva triste si adatta ugualmente bene al concetto giocondo.

L'obiezione, come tutte quelle che svelano un'illusione, pare sulle prime formidabile. L'anima umana, avvedendosi d'essersi gravemente ingannata, dubita di sè, corre per reazione allo scetticismo, e battezza per illusione tutte le sue credenze affini a quella così confutata. — Un motivo che pareva doloroso, riusciva tale solo perchè accompagnato da parole di dolore, ma in sè di doloroso non aveva nulla: dunque se in un qualsiasi motivo par di sentire il dolore, è mera illusione. — Ma perchè il ragionamento corresse si richiederebbero due condizioni: 1° che i motivi da noi detti dolorosi fossero soltanto quelli che rivestono parole dolorose; 2° che tutti i motivi che si adattano a parole dolorose potessero adattarsi ugualmente a un contenuto opposto. L'insussistenza della prima condizione è inutile dimostrarla ricordando le migliaia di motivi funebri che si trovano nella musica puramente strumentale. Quanto al secondo punto, basti pensare se è vero che convengano parole gioconde all'*Ah non credea mirarti* della Sonnambula, all'*Aria della Stella* del Tannhäuser, al *Dormirò sol* del Don Carlos, ad altri e altri motivi più veramente tristi che non sia quello glückiano. Il quale, bisogna pur dichiararlo, non ha in fondo una forte espressione di dolore neanche cantato col suo legittimo *j'ai perdu*. Ma gli antiespressionisti lo hanno molto abilmente scelto. Desumendo il loro esempio giusto da Glück, il precursore di Wagner, uno dei maestri

più studiosi dell'espressione psicologica musicale, si danno l'aria d'una gran buona fede, mostrandosi disposti a far l'esperienza con una delle musiche che più parrebbe dover riuscire di sostegno alla tesi avversaria. Mentre, lo ripetiamo, l'esser di Glück non toglie che l'aria d'Orfeo sia dei motivi meno spiccatamente espressivi di per sè; e ragionando su esso, si ha ottimo gioco a dimostrare la tesi antiespressionista.

L'argomento del *j'ai perdu* non ha dunque nessun valore perentorio contro la teoria dell'espressione musicale. Per altro sarebbe leggerezza e irreflessività negare che il fatto abbia pure un significato interessante, e lasciarlo cadere senza pensarvi su e trarne ammaestramento. Chi ben lo osservi, esso presenta alla riflessione critica due verità apparentemente contraddittorie. 1° Se il motivo glückiano si adatta ugualmente bene a parole liete e a parole tristi, par certo che in esso, di per sè considerato, non debba esservi espressione alcuna. Letizia e tristezza non sono due più precise determinazioni d'un tono generico di sentimento, bensì due note sentimentali del tutto opposte, di cui l'una esclude affatto l'altra; e ciò che conviene all'una per una qualsiasi affinità, dovrebbe, appunto per tale affinità, non convenire menomamente all'altra. 2° D'altronde, se l'espressione del motivo in sè è uguale a zero, dovrebbe dedursene anche che l'espressione delle parole da sole, senza musica, fosse nè più nè meno che quella del motivo cantato con le parole; che il dire cioè semplicemente *j'ai perdu mon Eurydice*, implicasse un'espressione di dolore nè più nè meno intensa che quella dell'aria

d'Orfeo considerata nella sua integrità. O anzi, l'equazione dovrebbe trovarsi addirittura fra l'espressione che è propria dell'aria cantata e quella che risiede nelle parole non già declamate, ma spoglie di ogni enfasi espressiva parlata, ridotte a una mera rappresentazione di idee: chè appunto come tali esse vengono assunte dalla musica per essere intrecciate all'organismo ritmico e melodico che le è proprio. Or questa parità assolutamente non c'è. Tra il dire senza la minima enfasi *J'ai perdu mon Eurydice*, e il cantare l'aria dell'Orfeo, c'è, dal punto di vista dell'espressione, un abisso. E questa differenza di espressione non può esser dovuta che alla musica.

Come risolvere la contraddizione, apparentemente insolubile? Si potrebbe dire che, ove le parole contengano una rappresentazione triste, il cantante nell'esecuzione aggiunga alcuni accenti proprii ad esprimere la tristezza. Ma questo varrebbe per chi ha sentito il motivo eseguito da un artista provetto, non per chi se lo ricostruisca in mente o se lo canticchi da sè alla buona.

La soluzione vera sta invece, io credo, nel fatto che la musica ha in sè una potenza tutta virtuale d'espressione, che si suscita al contatto con la parola, e si determina secondo la direzione sentimentale che il contenuto verbale le imprime. Il motivo ha insomma una capacità di amplificazione, di risuonanza, di moltiplicazione del germe di sentimento contenuto nelle parole. Così uno specchio concavo, nel cui fuoco arda una fiamma, senza avere splendore e colore proprio, moltiplica la luce di qualunque colore della fiamma stessa. Così il sale, senza avere il sapore di

nessuna vivanda, sviluppa nelle singole vivande un potere saporifero più forte, omogeneo a quello che esse avrebbero da sole.

Abbiamo dunque nella musica due sorta di virtù espressive: una effettiva e immutabile, l'altra virtuale e versatile. La prima è insita permanentemente nel motivo, e costituisce l'unica radice dell'espressione nella musica strumentale. La seconda si sviluppa nel motivo al contatto colla parola, e può aver luogo, quindi, nella sola musica vocale. È superfluo dire che ove alle parole si accompagni un motivo già di per sè intonato a un sentimento generico affine a quello delle parole stesse, l'espressione riesce tanto più efficace e viva.



Assodato che la musica ha realmente un efficacissimo potere espressivo, si presenta la questione del come essa lo abbia, per che via tale potere le derivi.

Abbiamo visto che l'espressione può provenire a una forma sensibile o per associazione d'idee (com'è, p. es., nel caso d'un gesto espressivo, d'un atteggiamento espressivo del volto), o per estensione analogica (come quando attribuiamo la tristezza a un albero curvato), o per intima affinità tra la forma sensibile e uno stato d'animo (come quando vediamo la vivacità nel rosso, la tristezza nel nero ecc.).

Ora, escludendo la prima fonte, chè la musica non è conseguenza naturale, spontanea d'uno stato d'animo, noi crediamo che l'espressione musicale possa

derivare dalla seconda e dalla terza. Per gli elementi che ha comuni col linguaggio umano fonetico (andamento, ritmo, intensità, certi toni...) può trattarsi di estensione analogica; per altri, che nel linguaggio umano non ci sono (la melodia vera e propria, l'armonia, certi timbri speciali...) può trattarsi di espressione immediata, come quella d'alcuni colori, d'alcuni profumi. Nel qual caso avviene, probabilmente, una trasmissione al nostro organismo di vibrazioni simili a quelle che sogliono conseguire a certi stati psicologici, sicchè questi si ridestano subito⁽¹⁾. Ma ci parrebbe arrischiato affermare in modo troppo reciso, nello stato attuale delle nostre cognizioni psico-fisiologiche.

Non possiamo però tacere d'una teoria sull'espressione musicale che ha avuto grande fortuna, e che da molti è ancora oggi accettata: quella di Herbert Spencer⁽²⁾. Per lui la musica, in ogni suo elemento, non è che uno svolgimento di quei germi di musi-

(¹) Secondo la teoria di JAMES e LANGE il sentimento è effetto, non causa dei fenomeni fisiologici. Sicchè applicando la teoria al caso dell'espressione musicale, lo stato psichico di chi ascolta un motivo non si susciterebbe per inversione del processo consueto, ma secondo tale processo per l'appunto. È quel che afferma il LECHALAS (*Études esthétiques*, Paris, Alcan, 1902; cfr. il capitolo *La suggestion dans l'art*). Noi, per conto nostro, non accettiamo la teoria di James e Lange.

(²) *Essais de morale de science et d'esthétique*, Paris, Germer Baillière, 1899. Cfr. vol. I, cap. XII: *Origine et fonction de la musique*.

calità che coloriscono il discorso comune quando la passione agiti l'animo. Il discorso appassionato presenta, rispetto al discorso apatico, certe notevoli differenze di tutti i caratteri fonetici. Orbene, l'esagerazione di queste differenze è appunto la musica⁽¹⁾. Lo Spencer distingue nel discorso umano l'*intensità*, il *timbro*, il *tono*, gl'*intervalli*, la *celerità delle variazioni*; e cerca di dimostrare che tutti questi elementi si accentuano coll'intensificarsi dell'emozione. Onde il linguaggio del sentimento vivace ha per caratteristica una maggiore intensità, un timbro più sonoro, un tono più elevato o più basso dei toni medii, intervalli tonici maggiori, e maggior celerità di variazione. Tutti questi caratteri, esagerati, idealizzati, danno la musica, in cui compare anche il *ritmo*, che è un altro carattere cui, senza raggiungerlo, già tende però spontaneamente il linguaggio passionato.

Secondo noi, un primo difetto della teoria spenceriana — anche per quelle classi di caratteri sonori ove la corrispondenza fra il linguaggio e la musica esiste davvero — è quello di non stabilire bene essa corrispondenza. P. es., riguardo all'intensità, per lui è come se non esistesse tutta una classe di sentimenti astenici o deprimenti. Deprimente è per lui solo la

(¹) Altri aveva, del resto, già accennato prima dello Spencer a tale opinione. P. es. il ROUSSEAU (*Essai sur l'origine des langues*), il LACÉPÈDE (*Poétique de la musique*), il VILLOTEAU (*Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*) e altri ancora.

passione portata al massimo grado, che spezza le forze. Invece abbiamo la malinconia, il rispetto, la vergogna, l'estasi contemplativa, lo stupore e mille altri, che, senza raggiungere l'intensità oppressiva, sono di per sè deprimenti, ed hanno come riflesso fonetico uno smorzamento nella voce. Onde tutta questa classe di sentimenti, invece che da una maggiore intensità di suono, dovranno essere espressi dalla musica con uno smorzamento.

Del pari, non è vero che il timbro divenga sempre più sonoro nell'eccitazione degli affetti. Le parole d'un uomo che ha paura sono invece semispente, quelle di chi va in collera aspre e stridule, e via via. E non è neanche vero che il tono alto o basso più dell'ordinario esprima sempre esaltazione di sentimenti. Un violino coi suoi toni più alti può benissimo infondere un dolce senso di calma, di languore, di riposo. E chi non sa quanti motivi si smorzino a poco a poco calmi e sereni in una scala ascendente? Basterebbe ricordare come finisce l'andante della *Sonata a Kreutzer*; e ancora più evidente è il fatto per la scala discendente di chiusa, in cui spesso si tranquilla e si riposa l'eccitazione d'un motivo.

Nella celerità di variazione è innegabile un parallelismo fra l'espressione musicale e il discorso umano. Ma lo Spencer non tien conto neanche qui dei sentimenti astenici, che ritardano la variazione invece di accelerarla.

Dei sentimenti ritardanti si ricorda il filosofo inglese a proposito dei *tempi* (che con maggior esattezza si dicono *andamenti*: *allegro*, *andante*, ecc.) e stabilisce un giustissimo riscontro fra i varii anda-

menti ritmici e i diversi stati d'animo. È con perfetta giustezza trova anche una stretta analogia fra lo *staccato* e i movimenti bruschi connessi a certe emozioni, fra il *legato* e i moti lenti, dolci, connessi con certe altre.

Fin qui, pur riconoscendone i difetti e le lacune, non si può però negare che la teoria spenceriana nel suo fondamento generico, in quanto stabilisce analogie sostanziali fra certi caratteri dell'espressione musicale e certi caratteri dell'espressione parlata, ha molto di giusto. Sostanzialmente errata è invece secondo noi tutta quella parte di essa teoria che vorrebbe riconoscere la stessa radice analogica nell'espressione melodica: errata in quanto stabilisce come principio assoluto che la passione produca nel linguaggio una maggior varietà di toni; errata in quanto non riconosce alla melodia altra fonte di espressione che la varietà dei toni in genere; errata in quanto ripone l'espressione specifica nel parallelismo fra il disegno tonale d'una melodia e quello d'un discorso umano.

Riguardo al primo punto, osserviamo anche qui che tutti i sentimenti astenici, invece di far modulare il discorso più energicamente e variamente, avvicinano la modulazione a un tono unico. Tra un indifferente che con perfetta freddezza dia la notizia: « lo sai che al tale è morto il padre? », e il figlio del morto, che esclami con mesta compunzione: « lo sai che è morto mio padre? », il primo dà alle sue parole una varietà di toni molto maggiore che non il secondo. Ed anche nel campo dei sentimenti eccitanti può avvenire che il discorso d'un uomo appassionatissimo

possa insistere sopra una nota sola. Viceversa il discorso più gelido può avere ricchezza di modulazioni, che servano semplicemente a far spiccare i varii membri ideali del discorso, avere una musicalità come a dire tutta logica. Tale è, p. es., la cantilena caratteristica di chi compia una dimostrazione matematica o di qualunque altra specie, in forma di sillogismo. *A* è uguale a *B*, ma *B* è uguale a *C*, dunque *C* è uguale ad *A*: in cui ogni proposizione ha la sua inflessione speciale, e la voce del parlante percorre nel complesso più d'un'ottava.

Quanto al secondo punto, è assai strano fare come se l'efficacia espressiva della musica consistesse semplicemente in un aumento d'intervalli; mentre invece vi sono motivi di potente espressione che si aggirano tutti con poca varietà di disegno intorno a una nota (p. es. *La fatal pietra* nel quart'atto dell'*Aida*), e ci sono viceversa motivi pieni di salti e d'intervalli eppure niente affatto espressivi.

Ma andiamo al terzo punto, che è poi l'essenziale. Poniamo che lo Spencer avesse stabilito in modo meno esclusivo e più completo le radici espressive del discorso, e si fosse limitato ad affermare che ogni stato d'animo ha una modulazione particolare, poco importa se più o meno variata. Dato ciò, è egli vero che le modulazioni melodiche capaci di esprimere gli stati d'animo corrispondenti, siano rispettivamente nient'altro che un ulteriore sviluppo di quelle modulazioni parlate, e che solo a questo fatto debbano la loro virtù d'espressione?

È quello che lo Spencer afferma, e che si studia di dimostrare diffusamente il Combarieu, che apre

un suo libro d'estetica musicale ⁽¹⁾ con una esposizione amplificativa delle teorie spenceriane sull'espressione della musica. A sostegno delle quali cita un numero abbondante di brani, raccolti in melodrammi d'ogni età e d'ogni paese, in cui la forma generale del disegno melodico corrisponde alla forma generale della modulazione che accompagnerebbe la semplice recitazione delle parole corrispondenti.

Ma se questo fosse dimostrare, assai facile sarebbe dimostrare qualunque cosa. La dimostrazione pratica della tesi richiederebbe la prova che *in ogni motivo* che esprima un dato sentimento c'è quella certa espressione *solo perchè* il suo disegno melodico riproduce all'ingrosso una modulazione parlata corrispondente al sentimento stesso. Se ragione dell'espressione melodica è la somiglianza con la modulazione parlata, dovunque c'è espressione ci *deve* essere tale somiglianza: di qui non s'esce. Laddove basta *un solo* pezzo assai espressivo che non presenti la somiglianza, a dimostrare che il principio è falso, e che nella melodia, pur ammettendo per qualche caso la fonte di espressione voluta dallo Spencer, c'è però anche una tutt'altra potenza espressiva affatto indipendente. Ora di tali casi possono citarsene non uno, ma migliaia; e a metterne insieme lo stesso numero di quelli che il Combarieu raccoglie a riprova della teoria spenceriana, non c'è bisogno di vagare per tutto il teatro melodrammatico universale di due se-

(1) *Les rapports de la musique et de la poésie*, Paris, Alcan, 1894.

coli, ma basta aprire un solo spartito, e citare forse nove su dieci dei motivi.

Recarne degli esempi è forse perciò cosa vana. Pure non sarà male considerarne qualcuno. Prendiamo di nuovo quel motivo dolorosissimo della Sonambula: *Ah non credea mirarti, Sì presto estinto, amore!* Una buona declamazione di questi due versi importa una modulazione assai monotona, con appena un po' d'innalzamento enfatico al *non credea* e al *sì presto*. Che fa invece la musica? Ascende continuamente fino al *ra* di *mirarti*, per ridiscendere un poco nel resto della parola; riprende il *sì* sulla nota stessa del *ti* finale di *mirarti*; sale con brusco salto al *to* di *presto*, ridiscende e risale più alto al *to* di *estinto*, per riabbassare di poco nella parola *amore*. È un disegno nelle sue linee generali ascendente, con bruschi salti, diverso in tutto da quello parlato.

Prendiamo un motivo di carattere diverso: quel leziosetto *È l'amore uno strano augello* della Carmen. La musica è una continua degradazione tonale dalla prima all'ultima sillaba, salvo la piccola risalita nella prima metà della parola *addomesticare*. Proviamoci a recitare i versi abbassando sempre il tono, e vedremo quale effetto incomparabilmente ridicolo ne risulterà!

Dunque la musica *può* qualche volta imitare il disegno melodico della parola e trarre da ciò buoni effetti, ma il fondamento più vero della sua espressione specifica è, in quanto melodia, tutt'altro, totalmente indipendente dall'enfasi parlata.

E lasciando gli esempi pratici, possiamo inferirlo anche da considerazioni teoriche. Se fosse vero che

la melodia deve il suo potere espressivo a una esagerazione degl'intervalli tonici della modulazione parlata, data una modulazione parlata di un certo contenuto, p. es. dolorosa, accentuando a poco a poco gl'intervalli dei toni, esagerando cioè gradatamente la forma del disegno musicale del discorso, si dovrebbe avere, fino al raggiungimento di una vera melodia dolorosa, tutta una scala di disegni, intermedi fra questa e il disegno parlato da cui deriva, tutti di grado in grado più espressivi che il disegno parlato medesimo. E oltre la melodia, continuando ad esagerare ancora il disegno, si dovrebbe avere un aumento d'espressione. Invece questa continuità ascendente non esiste affatto: incominciando a esagerare le modulazioni del disegno tonale parlato, questo ben presto perde addirittura ogni espressione, come può provare chiunque voglia sperimentarlo. E da una qualunque melodia, aumentando p. es. d'un mezzo tono tutti gl'intervalli fra nota e nota, può risulterne un mostro senza alcuna bellezza acustica nè espressiva. Nè è vero quanto lo Spencer afferma — esser il recitativo anello di congiunzione fra l'espressione verbale e la musicale, comprovante l'uniformità sostanziale di queste. Il recitativo non è anello intermedio fra la parola e la melodia altro che sotto il punto di vista del bello sensibile immediato, ma quanto a espressione, se ne ha alcuna, l'ha in quanto germe di espressione melodica, non perchè riproduca le modulazioni del linguaggio parlato. Che se il recitativo si costruisca seguendo queste modulazioni, innalzando dove la voce s'innalza, abbassando dove s'abbassa, esso risulterà quasi sempre

del tutto inespressivo. Insomma, chi abbandoni le forme naturali dell'enfasi parlata, per ritrovare la espressione nella melodia musicale deve saltare un abisso senza ponte o passaggio alcuno, e ve la ritrova come un fatto tutto sui generis.

Significantissimo, decisivo addirittura contro la teoria spenceriana è altresì il fatto della suscettibilità estrema d'ogni disegno melodico anche come forma espressiva. Cambiando poche note, e magari una nota sola, di mezzo tono, una melodia può perdere ogni espressione o prenderne una tutta diversa. Il che non sarebbe se la virtù della melodia fosse tutta nel rinforzamento delle modulazioni parlate, le quali hanno in sè una determinatezza assai relativa, e non certo tale da predeterminare nel disegno melodico da esse svolto differenze di mezzo tono. Per dare un esempio elementare, l'arpeggio ascendente e discendente *do, mi, sol, do, sol, mi, do* ha un'espressione serena affatto diversa da quella triste dell'arpeggio *do, mi bemolle, sol, do, sol, mi bemolle, do*. E l'ipotetica serie di toni parlati da cui derivasse la serenità della prima dovrebbe avere in sè tale delicatezza, da poter permettere come suo svolgimento melodico l'arpeggio in tono maggiore e non quello in tono minore. O, considerando la cosa sotto altro aspetto, a radice delle espressioni diverse dei due arpeggi dovrebbero stare due modulazioni verbali quasi perfettamente uguali ma di espressione radicalmente diversa. Del che ognuno vede l'assurdo.

Che se poi invece d'alterare una data melodia con differenze di semitoni che rispettino però le leggi musicali, si dia a cantare essa melodia a uno privo

di buon orecchio, che ne conservi il disegno generale ma violi continuamente la giustezza dell'intonazione, il motivo così stonato perde addirittura ogni valore espressivo. Il che non sarebbe se bastasse per l'espressione semplicemente esagerare il disegno del linguaggio parlato. Dunque l'espressione melodica ha una tutt'altra causa che tale generica somiglianza,

Ancora una prova contro lo Spencer. Con le modulazioni parlate noi otteniamo tante espressioni che alla pura melodia strumentale è impossibile rendere. P. es. l'ironia, la canzonatura, l'interessamento, la seccatura, il dubbio, la certezza, e via via. Ora se fosse vera la teoria spenceriana, esagerando i disegni tonali che si accompagnano a questi significati, dovrebbero aversi le espressioni melodiche corrispondenti.

Infine, potremo ricordare come le modulazioni espressive del discorso siano assai differenti non solo nelle diverse nazioni, ma tra le varie provincie d'uno stesso popolo, tra i vari paesi della stessa provincia. A sentir parlare un forestiero, senza comprenderne le parole e senza vederlo, può credersi dalla modulazione del suo discorso ch'ei si trovi in un certo stato d'animo, quand'egli si trova invece in uno stato d'animo ben diverso, o contrario addirittura. Se la musica svolgesse i germi melodici del discorso, ogni paese avrebbe un genere diverso di melodie, non solo (come in parte è) in quanto ogni popolo ha le sue qualità psichiche dominanti, ma in quanto ognuno esprimerebbe lo stesso sentimento in disegni melodici di carattere diverso. E la musica è invece lingua universale, e un motivo doloroso per

uno, è suppergiù doloroso per tutti i popoli della terra.

Concludiamo ripetendo quanto abbiamo già affermato: che la melodia ha soprattutto la sua virtù espressiva in qualche cosa che suscita in noi direttamente quel certo contenuto psichico, a prescindere da analogie. Il che non esclude che talvolta anche l'analogia possa essere mezzo d'espressione. Nè possiamo tacere un dubbio che ci s'affaccia, e che potrebbe scemare ancora l'importanza di tale analogia, così nella parte melodica come negli altri elementi della musica. Ed è questo: ove si trovi una somiglianza fra un mezzo d'espressione fonica musicale e un mezzo d'espressione fonica parlata, chi ci autorizza ad affermare che quella derivi il suo potere da un'analogia con questa, e non piuttosto questa il suo da un'imitazione di quella? Che ci siano qualità sensibili le quali abbiano un'espressione diretta, nessuno può negarlo. Ora, dato che l'uomo può piegare la sua voce all'imitazione, non potrebbe aver imitato, per esprimere certi suoi sentimenti, quelle qualità fonetiche che, negli obbiettivi naturali da cui è circondato, egli trovava direttamente espressive dei sentimenti medesimi? Se egli potesse assumere colori e forme diverse, come è capace di produrre toni e timbri e ritmi diversi, chi ci dice che il suo corpo, come mezzo espressivo, non avrebbe usato di prendere quei colori e quelle forme che gli fossero sembrati a ciò più adatti? In certo senso, lo fa appunto col suo abbigliamento, vestendosi a festa, a lutto, e via via. Ciò posto, le forme musicali che a noi paiono espressive solo per analogia con certi caratteri del

discorso umano, potrebbero, almeno in parte, possedere invece un'espressione autonoma, diretta, di cui l'enfasi parlata sarebbe un'imitazione.

Dell'armonia lo Spencer non tocca: essa è per la sua teoria l'ostacolo anche a prima vista più insormontabile, se è vero che nel discorso umano tutti gli elementi possono trovarsi, salvo l'armonia ⁽¹⁾. Per noi è un'altra prova che nella musica c'è un fondamento d'espressione tutto singolare, che non è affatto la somiglianza con le forme del linguaggio naturale.



Il contenuto espresso dalla musica è suscettibile di bellezza così dinamica come simpatica. Il dinamismo nasce dall'intensità dell'emozione espressa nelle

⁽¹⁾ È vero che gli studii d'acustica hanno dimostrato che l'armonia ha una certa analogia col timbro, in quanto è, come questo, fusione di toni, salvochè nell'armonia i toni restano tutti percepibili all'orecchio, mentre nel timbro i toni secondarii sono come assorbiti dai principali. Ma questa differenza è proprio quella che importa al caso nostro. Se l'orecchio percepisce timbro e armonia come due fatti tutti diversi, non potrebbe mai il suono d'un certo accordo avere per analogia l'espressione d'un certo timbro di voce. Lasciamo poi stare che, anche restando nel campo dei timbri, ve ne sono nella musica una quantità che non hanno la minima somiglianza con nessuno dei timbri che la voce umana assume nella passione, ep-pure sono potentemente espressivi.

forme musicali; la simpatia, dalla qualità specifica del contenuto psichico espresso. E, come per qualunque espressione, sarà maggiore o minore secondo le ragioni soggettive che in ciascun individuo producono una maggior simpatia per questo o quel contenuto: solenne, o mistico, o malinconico, o straziante, o violento, o eroico, o guerresco, o grazioso, o lezioso, o brioso, o festoso, e via scorrendo. Onde c'è chi preferisce la musica sacra, chi la musica da ballo, chi l'opera seria, chi l'opera buffa; chi ama più gli archi, chi gli ottoni, chi l'arpa, chi il pianoforte. E per il tale, maestro prediletto è Wagner; per il tale altro Beethoven, per il tale altro Chopin, o Mozart, o Bach, o Verdi, e via via.

Ma se nel campo della musica pura il giudizio di simpatia è, per ciascun individuo, assoluto, nella musica a programma e nell'unione della musica con la parola esso diviene giudizio di simpatia per rapporto. Il soggetto del pezzo, il carattere o la situazione psicologica del personaggio che canta, suscitano quelle certe pretese. Anche chi preferisca la musica solenne e mesta, come primo tempo della Sinfonia Pastorale di Beethoven, che vuol esprimere i sentimenti lieti suscitati dalla campagna, non troverebbe opportuno un pezzo quale l'andante dell'Eroica. E viceversa un appassionato di musica gaia non amerebbe al posto di questo andante, che vuol essere una marcia funebre, un pezzo come il finale della 7^a Sinfonia. Così una Desdemona che cantasse una parte come quella di Carmen non piacerebbe neanche all'amatore di musica leggerina e mussante, nè un Mefistofele che cantasse i motivi di Lohengrin andrebbe a genio a

un amante di musica mistica. Resta però sempre che il gusto d'ognuno trova la sua massima soddisfazione ove la simpatia relativa possa accordarsi con quella assoluta. Onde, a prescindere da possibili considerazioni d'altro genere, questo secondo preferirà, nel tutt'insieme, Lohengrin a Mefistofele, e quel primo Carmen a Desdemona.



La simpatia di rapporto dell'espressione, cioè l'accordo dell'espressione musicale con la pretesa stimolata dal *programma* di qualunque specie cui il pezzo si subordini, è in certo senso un bello d'imitazione. Si imita l'intonazione sentimentale di quel certo personaggio in quel certo punto del melodramma, ovvero quella che sembra propria della scena naturale che si voglia musicalmente descrivere, e così via. Ma v'è chi attribuisce alla musica una funzione imitatrice nel senso più proprio, ritenendola capace di ritrarre non solo contenuti generici, ma addirittura forme sensibili d'ogni specie. Fino a che punto è ciò vero? Ed è vero che si debba contare fra gli elementi estetici della musica anche un bello sensibile imitativo?

Che noi non lo crediamo, lo abbiám già mostrato tacitamente non accennando punto a tale componente come a parte notevole dell'estetica musicale. Ma non lasceremo perciò di trattar qui la questione.

D'una vera e propria imitazione musicale, a rigore non può parlarsi se non in quanto si imitino dei

suoni. Tale imitazione ha certo una parte nella musica, e i più grandi compositori si sono talvolta compiaciuti di darne saggio. Basterebbe ricordare la quaglia, il cuculo e l'usignolo nell'andante della Sinfonia Pastorale di Beethoven, il canto dell'uccello nel *Waldweben* del Siegfried di Wagner, l'imitazione del vento fatta con le voci nel quart'atto del Rigoletto, i tuoni imitati col timpano o la grancassa in tutte le tempeste orchestrali, e via via. Ma chi potrebbe assegnare a tali riproduzioni un carattere di vera e grande bellezza, e paragonare l'importanza estetica ch'esse hanno nell'arte dei suoni, con quella della funzione espressiva e del puro piacere acustico? Si accettano, più che altro, come leggiadri capricci del compositore; nè, d'altra parte, si tratta sempre di vere e proprie imitazioni, bensì di adombramenti di suoni naturali che la musica fa, restando musica in tutto e per tutto, non abdicando ai diritti dell'armonia, e contando sempre sul bello immediato dei suoni che impiega per imitare, più che sul diletto per l'imitazione. Tanto è vero, che se non si sapesse che cosa l'autore ha voluto così imitare, nessuno lo comprenderebbe dalla sola audizione del pezzo; salvo forse, qualche volta, quando si tratti di canto d'uccelli, che è musicale anche in natura e può essere più integralmente riprodotto.

Ove poi si esca dalla sfera dei modelli sonori, qualunque imitazione musicale non è più imitazione vera d'un modello qualsiasi, bensì d'un semplice elemento, astratto dal modello stesso e riprodotto esso solo.

Vediamone qualche esempio. Una delle forme più integre di riproduzione parziale, è quella delle forme

temporali. Per forma temporale intendiamo una determinata successione d'intervalli di tempo, misurati e distinti da un qualunque fatto sensibile. Orbene, le forme temporali possono benissimo estrarsi dal fatto concreto, e imitarsi dalla musica, segnando con note gl'intervalli temporali che nel fatto riprodotto siano segnati o da suoni d'altro genere, o da movimenti, o da altra cosa qualsiasi. Così è imitato il trotto del cavallo nella Cavalcata delle Walkyrie. Ma è un genere d'imitazione così facile ed elementare, che di per sè sola quasi non dà luogo a diletto estetico di sorta; e se l'autore non ha aggiunto al suo pezzo bellezze d'altro genere, si può esser sicuri che mal potrà legare solo a quel modo l'animo dell'uditore.

Un'altra imitazione di puro elemento astratto è quella che la musica può fare di certe forme di movimento, riproducendo la continuità del moto e l'arresto, rispettivamente con la continuità del suono e le pause; giacchè, in certo senso, il silenzio sta al suono come la fermata al movimento, e la mente traduce subito l'un ordine di fenomeni nell'altro. Ma anche in questo caso, chi potrebbe parlare di vera bellezza per una di tali facilissime ed elementari imitazioni?

Qualcosa di simile è l'imitazione dei movimenti spaziali per mezzo dei movimenti tonali. L'elemento della variazione, che è comune agli uni come agli altri, è l'anello intermedio per cui la traduzione spontaneamente avviene. Quindi una scala ascendente può riprodurre un movimento spaziale dal basso all'alto, o viceversa; e l'alternarsi regolare di ascesa e di-

scesa di toni, riproduce la forma dell'ondeggiamento. Il Combarieu, nel citato suo libro, arreca molti esempj di questo fatto; il quale, per altro, è cosa tanto ovvia, che nessuno troverebbe bella una simile imitazione ove non andasse unita a bellezze musicali d'altra specie.

Molti altri esempj potrebbero addursi di riproduzioni d'elementi, astratti da un concreto. Una nota che incomincia a squillare ha un elemento comune con una luce che incominci a brillare; e al contrario una nota che tace ha un che di comune con una fiamma che si spenga. Il tremollo d'una nota ha una somiglianza con la luce tremolante; l'insistenza sopra un tono può richiamare una luce calma, o una superficie immobile. E si potrebbe andare all'infinito, chè infinite sono fra i varii obbietti le comunanze di meri elementi astratti. Esistenza e non esistenza, variazione e uniformità, intensità e tenuità, attenuazione e rinforzamento, accelerazione e ritardo, non son forse caratteri proprii d'ogni specie di fatti fisici e morali? Ma le riproduzioni di tali elementi per via di note, rispetto alla riproduzione integrale del fenomeno che il musicista voglia proporsi, hanno qualcosa di così parziale, di così tenue, che sono capaci al più di destare un tal quale consenso nell'ascoltatore informato per altra via del modello voluto riprodurre. Poniamo, chi sappia che il primo tempo della sonata *Quasi una fantasia* di Beethoven porta per titolo *Chiaro di luna*, potrà trovare ben resa la calma immobile della luce lunare nell'insistenza sulla nota *sol diesis*; come chi sappia che nella famosa aria del Tannhäuser il pensiero è rivolto a una stella,

può trovare ben ricordato lo scintillio astrale nel tremulo che accompagna il recitativo. Ma — a parte che il piacere suscitato così dall'uno come dall'altro di quei capolavori musicali deriva per novantanove centesimi da tutt'altro che da tanto elementare riproduzione — chi mai comprenderebbe, solo a sentir la musica, che nel pezzo di Beethoven c'è l'imitazione della luce lunare, e in quella di Wagner è riprodotto il tremollo sidereo? Certo nessuno; per la semplice ragione che il carattere *immobilità* e il carattere *tremollo* non son proprii soltanto della luce della luna e del raggio d'una stella, ma si concretano e l'uno e l'altro in infiniti altri obbietti di natura, cui dunque quelle due forme musicali vengono pure ad imitare.

Altrettanto si dica per quelle riproduzioni di fatti e scene sensibili, a cui la musica aspira riproducendo il loro elemento interno, la loro espressione. Si tratta sempre d'una riproduzione parziale, che, oltre all'essere riproduzione di quel certo obbietto, lo è indifferentemente di qualunque altro obbietto abbia la medesima nota espressiva fondamentale. E il contenuto riprodotto non può rivestirsi di quelle certe parvenze sensibili che erano nell'intenzione dell'autore, se questi non suggerisce chi ascolta con parole, commenti, titoli o altro. La musica di per sè sola non lo potrebbe mai. Perfino quel meraviglioso *Waldweben* già citato, nessuno comprenderebbe che riproduca proprio una foresta, se non lo sapesse o dal titolo o addirittura dal libretto dell'opera.

Concludendo, la riproduzione musicale d'un fatto sensibile è possibile, a rigore, solo in quanto imita-

zione di suono, e solo allora può riconoscersi senza informazione preventiva. In ogni altro caso riproduce un elemento del fenomeno, astratto dal complesso concreto del fenomeno stesso: capace di suscitare un diletto estetico solo in chi sappia qual è il fenomeno voluto riprodurre; e un diletto che resta quasi sempre assai secondario rispetto a quello suscitato dalle componenti del bello sensibile immediato e del bello interno.

La nostra discussione e conclusione valgono, per altro, solo per la psicologia normale media. Vi sono invece individui a cui la musica si trasforma spontaneamente in immagini sensibili d'altro genere, e soprattutto visive. Un certo suono è per alcuni non soltanto un suono, ma un colore: ed abbiamo l'*audizione colorata*. Per altri non è soltanto suono, ma forma ottica: ed abbiamo l'*audizione figurata*. E da colori e forme elementari pare possa giungersi in certi individui a rappresentazioni visive complesse, di figure, scene, paesaggi e via via. Di Goethe si racconta, p. es., che, ascoltando una *ouverture* di Bach, gli parve veder discendere lentamente, gravemente, per una magnifica scala un corteo di gran signori; di Heine che, sentendo la terza Sinfonia di Beethoven, vide svolgersi avanti a sè una splendida processione di grandi ammantati di porpora.

L'anormalità di tali fenomeni in genere, e di quelli tanto complessi in specie, sarebbe una ragione in certa guisa sufficiente per non considerare tale potere riproduttivo della musica fra gli elementi estetici di quest'arte. L'estetica è, è vero, psicologia; e tutto ciò che alla psiche appartiene ha diritto di non esser

trascurato dall'estetica. Ma per la stessa ragione, ciò che è anormale psichicamente, può ben esser considerato anormale anche esteticamente, con una tal quale relativa obbiettività. Resta però sempre lecita e doverosa la domanda: e per chi prova i fenomeni dell'audizione colorata e figurata, fino alle forme più complesse, ha la musica ragioni di bellezza imitativa che possano paragonarsi a quelle dell'arti figurative?

Ricordiamoci quale sia la ragione della bellezza nell'imitazione plastica: la corrispondenza d'una forma imitatrice a una forma imitata, in quanto la corrispondenza appaia superiore a un certo grado mediano. Un'imitazione piace quando, dato un oggetto da imitare e un mezzo di riproduzione, la copia è più fedele di quel certo grado esteticamente neutro che è abituale. Ma quando o per la natura dell'obbietto riprodotto, o per la natura del mezzo riproduttore, o per tutt'e due, non c'è possibilità d'una scala di valori, il bello non ha luogo; e si ha solo il non brutto, la neutralità estetica. Ora, perchè la musica riproduttrice di colori e forme potesse suscitare l'ammirazione estetico-riproduttiva, per quei tali organismi psicologici anormali di cui è parola dovrebbe darsi la possibilità di musiche che imitassero bene, men bene o male: di musiche che riproducessero con correttezza di disegno e fedeltà di colorito, e musiche che alterassero più o meno l'uno e l'altro; musiche ben modellanti, e musiche dalla modellatura imperfetta; musiche buone prospettiche, e musiche infedeli alla prospettiva, e così di seguito. Solo allora si avrebbe come elemento estetico della musica un valore riproduttivo graduato dal brutto al bello.

Ora noi non oseremmo affermare in modo assoluto che tutto questo per qualcuno non abbia luogo realmente. Certo non consta.

E, alla fin dei conti, il vero è che, anche in questo campo di psicologia anormale, più che l'esistenza d'una riproduzione di semplici colori e forme elementari, non potrebbe asserirsi. Quei casi di riproduzione musicale di scene complesse onde si cita qualche esempio, andrebbero ben vagliati e apprezzati nel loro giusto valore. Molte volte si tratta di semplice associazione d'idee, restando però le due rappresentazioni, acustica e ottica, nettamente separate l'una dall'altra come due cose affatto indipendenti. Molte volte è il temperamento artistico dell'ascoltatore che, invaso dal sentimento suscitato in lui dal pezzo di musica, ama rappresentare a sè stesso questo contenuto sotto altre forme; e queste forme le crea lui, senza vederle davvero nella musica. Molte volte è il desiderio di esprimere meglio agli altri quel che sentiamo nella musica, che ci fa trovare questi raffronti; o la vanità di parere abile nel trovarli; o il semplice gusto di fare una bella similitudine a soddisfazione propria: senza che per ciò ci sembri davvero di vedere nel pezzo musicale una rappresentazione obbiettiva di forme, colori, figure. Ricordo d'aver detto una, e magari più volte, che il finale della quinta Sinfonia di Beethoven mi dà, nel suo colossale ingresso, la stessa impressione che provo a contemplar da sotto la cupola di S. Pietro profondarsi verso l'alto dal sostegno dei quattro archi immensi; e che uno degli *Impromptus* di Schubert (l'op. 90 n. 3), mi sembra un fiume maestoso, larghissimo, che scorra placidamente

sereno; e qualcosa di simile, che ora non ricordo, avrò detto a proposito di chissà quanti altri pezzi. Ma posso giurare che se un mio amico esteta avesse colte a volo le mie parole, e le avesse citate all'occasione (in psicologia si citano anche gli umili!) come esempi d'audizione figurata, avrebbe preso un grosso abbaglio. Posso giurare che il piacere da me provato a sentir quei pezzi è esattamente lo stesso, sia che mi sorgano nell'animo le rappresentazioni visive a cui talvolta li ho rassomigliati, sia che l'audizione resti mera audizione, improduttiva d'immagini. Ora, concludo, bisognerebbe assodare se gli esempi che si citano solitamente, di Goethe, Heine e via via, non siano, salvo la dignità del personaggio, qualcosa di simile in tutto e per tutto.



Non ci tratterremo a lungo a discutere sopra un altro punto di estetica musicale: se, cioè, in quest'arte debba ammettersi come fonte di bellezza il cosiddetto *pensiero logico musicale*. L'assurdità dell'affermazione appare evidente. E, d'altra parte, coloro stessi che sostengono l'esistenza di tale pensiero somigliano molto ai credenti nell'Araba Fenice. Che vi sia, ciascun lo dice; cosa sia, nessun lo sa. Quando sono ad analizzarlo non riescono a qualificarne la sostanza.

Il Combarieu, p. es., che è pure acuto e dotto critico, quando nel citato libro vuol trattare la questione a fondo, non riesce a dimostrare in che cosa

mai questo pensiero consista. Afferma prima che esso è *un giudizio musicalmente espresso*. Ma poi invece, ora mostra di confonderlo con la pura forma acustica, in quanto presenta ritmi, ripetizioni, disegni regolari, simmetrie, ecc.; ora sembra farne tutt'uno con l'espressione del sentimento nella sua natura indeterminata, imprecisabile a parole. Qualcosa di simile avviene al Pilo, nel suo libro sulla *Psicologia della musica*, lodevole anch'esso sotto tanti altri rispetti. Il Dauriac intende per *pensiero musicale* semplicemente l'intelligenza del motivo come unità organica, quel che in lingua povera si dice *capire* un motivo. Ma che cos'altro è capire un motivo se non conoscerlo abbastanza per avere il suo disegno presente tutto quanto alla fantasia, e connettere così il prima col poi, il poi col prima, e scorgerne le simmetrie, e le ripetizioni, e i ritorni periodici; che cos'altro è se non gustare pienamente ciò che il motivo è, e in fatto di pura bellezza acustica, e in fatto d'espressione? Un motivo nuovo è come un edificio architettonico nuovo che fossimo costretti a guardare parte per parte, successivamente, attraverso uno spiraglio mobile. La prima volta vedremmo una serie di finestre, pilastri, cornici, gruppi di scultura, mosaici, ma ognuno per sé, slegatamente, senza unità, senza insieme. A furia di ripetere la visione allo stesso modo, la memoria del già veduto si connetterebbe allo spettacolo attuale, e a questo, in anticipazione, l'aspetto del non visto ancora: e in ogni momento si avrebbe davanti alla fantasia la rappresentazione completa dell'edificio. Allora avremmo *capito* l'edificio stesso. Ma ciò non implicherebbe la minima bellezza logica, intellettuale.

Capito, significherebbe che avremmo potuto apprezzare le proporzioni delle varie parti, che avremmo visto che quel tale musaico, quel tale gruppo, quel tale pilastro, son simmetrici a quel tale musaico, gruppo o pilastro dell'ala opposta; che quella tale grande finestra diversa dalle altre è la finestra centrale, e così via: significherebbe insomma che avremmo potuto apprezzare tutte quante le bellezze dell'edificio perchè solo allora avremmo visto l'edificio qual esso è. Ma logica e intelletto non avrebbero proprio nulla che vederci, salvochè non si voglia chiamare metaforicamente *logica delle forme* la loro regolarità e simmetria: che è appunto nient'altro che una metafora.

Il vero è che *pensiero* significa riproduzione che la coscienza fa a sè stessa d'un fatto obbiettivo, sia concreto, sia astratto, ed ha la forma di ciò che è riprodotto. *Pensiero musicale* non può significare altro che produzione o riproduzione mentale d'un fatto acustico governato dalle leggi della musica; come *pensiero pittorico* non è che produzione o riproduzione mentale di forme colorite, *pensiero scultorio*, produzione o riproduzione di forme plastiche, *pensiero olfattivo*, di forme olfattive, e così di seguito. Il pensiero, insomma, non ha una forma speciale, ma è volta per volta la forma di ciò che è pensato. L'illusione che ci siano forme universali di pensiero è data dalla parola, con cui l'uomo esprime tutto ciò ch'ei pensa. Ma la parola non è il pensiero, bensì la sua forma simbolica: che può essere forma acustica quando si parla, ma è ottica quando si scrive o nel linguaggio dei gesti, è tattile nella scrittura pei ciechi,

e via via. Il dire che c'è una forma di pensiero musicale come c'è una forma di pensiero verbale, è dunque un non senso; poichè la forma verbale, lo ripetiamo, non è forma di pensiero, ma forma simbolica di manifestazione del pensiero. *Pensare musicalmente* significa dunque (ed altro non può significare) *pensar musica*; e *pensiero musicale* è perfetto sinonimo di *musica* senz'altro, in quanto puramente pensata. Un contenuto diverso dal fatto acustico, dalla qualità sensibile, alla musica non può ragionevolmente attribuirsi che in due modi. 1° Come contenuto dinamo-fisico o sentimentale del pezzo stesso, cioè come una vita interna del pezzo musicale che a noi sembri rivelarsi nei suoni — ed abbiamo la musica come fatto espressivo, da noi trattata. 2° Potrebbe esistere come mero contenuto simboleggiato per convenzione, al modo stesso che un contenuto può essere simboleggiato dalla parola — ed esiste qualche volta a questo modo, p. es. nei segni militari di tromba. Si ha in questi casi un linguaggio musicale affatto simile al linguaggio verbale: linguaggio, cioè, d'un pensiero che non è niente affatto pensiero musicale in traducibile in altro segno simbolico, ma è pensiero che si può esprimere invece con parole parlate, con segni grafici, mimici, luminosi o in qualunque altro modo, per la semplice ragione che non è nè pensiero fonico, nè grafico, nè mimico, nè luminoso. Coloro che dicono sussistere bensì la verità logica d'una frase musicale, ma non potersi tradurre a parole perchè la musica non è parola, ricorrono a un argomento filosoficamente nullo. È proprio come dire che la verità logica d'una frase par-

lata non può tradursi in caratteri grafici, perchè la parola non è segno: è, insomma, un confondere la forma variabile del simbolo con la natura unica di ciò che è simboleggiato. Se la musica fosse capace d'esprimere davvero giudizi e verità logiche, queste non potrebbero esser altre da quelle che possono esprimersi in parole, e dovrebbero potersi tradurre in parole. Il fatto dell'intraducibilità mostra l'inesistenza di questi giudizi musicali e di questa logica musicale: che si riduce, lo abbiám detto, a una pura metafora, per indicare un bello di forme ritmiche, simmetriche, armoniche. Una cadenza sospesa a metà può dirsi illogica come può dirsi illogico un cerchio a cui manchi un pezzo: cioè per metafora. E la metafora, tutti lo sanno, è essa l'illogica.



Il giudizio estetico sul pezzo di musica riguarda dunque, fondamentalmente, la componente del bello sensibile immediato e quelle del bello interno simpatico e dinamico. Tra la componente simpatica e la dinamica i rapporti sono semplicissimi: di concorrenza ove l'espressione del pezzo sia simpatica, di antagonismo ove sia antipatica. Occupiamoci dunque dei rapporti fra l'espressione dinamica e la bellezza sensibile immediata. Sono esse in antagonismo, o possono procedere ognuna per la sua strada senza reciproco danno?

Secondo. Sono in antagonismo quando, per ottenere certe determinate espressioni, il musicista deve

ricorrere a timbri, a toni, a movimenti, ad accordi, a disegni melodici, che dal punto di vista puramente sensibile non sono i più piacevoli. La gamma spinta ai suoi estremi di alto e di basso, i timbri striduli o cupamente velati, il movimento brusco, spezzato, stentato, l'armonia rumorosa, i salti di note assai arditi, e via via: tutto ciò, se pure riesca ad espressioni stupende di certi contenuti, non si può negare che sodisfi le ragioni acustiche meno che non faccia invece l'uso delle note medie, dei timbri più dolci e sonori, dei movimenti graduati e regolari, degli accordi limpidi, dei disegni melodici dolcemente ondulati. P. es., l'orgia del Tannhäuser, che è capolavoro di musica espressiva, sodisfa certo l'orecchio meno che l'*ouverture* dell'Ifigenia di Glück. In questo possibile antagonismo può trovarsi preso il maestro a cui sia imposto in qualsiasi guisa un determinato contenuto da esprimere; e può altresì affrontarlo volontariamente chi non voglia limitarsi all'ambito di quelle certe espressioni che permettano l'accordo amichevole delle due componenti. Di regola vi capita poi il compositore di melodrammi, quando non trascuri di attenersi all'espressione di quei certi contenuti che il libretto gl'impone: che sarebbe cadere in un difetto estetico per altra via.

L'antagonismo, poi, non si limiterebbe più al caso di certi speciali caratteri di contenuto, ma sarebbe fatto permanente nel melodramma, ove alla musica si riconoscesse non soltanto quel potere espressivo oltremodo intenso sì, ma assai vago, che noi le abbiamo attribuito, ma anche quella facoltà espressiva precisa, particolare, analitica, che vogliono assoluta-

mente vedervi certuni: i quali, anzi, sono oggi i più dei critici e dei musicisti. Per seguire tutti i movimenti del pensiero, la melodia e il ritmo, che son poi gli elementi principali del bello sensibile, sono da essi costretti a spezzarsi, a seguire la parola nelle divisioni logiche e nelle modulazioni, a conformarsi ai suoi periodi irregolari, a tener conto perfino dei segni d'interpunzione, perdendo così quella peculiarità di forme regolari e geometriche, quella libertà e singolarità di disegno in che consiste la loro bellezza formale⁽¹⁾. Nè riescono, ben inteso, a darle davvero una maggior espressione. Chè l'espressione melodica è tutta sintetica, e riposa su ragioni affatto diverse da quelle del discorso umano. Questo si divide in periodi ed in membri, innalza ed abbassa il tono, si ferma su certe parole, fa delle pause in quei dati luoghi, secondo criterii esclusivamente logici e grammaticali. La musica non conosce logica nè grammatica. Il pensiero le sfugge: solo il sentimento essa può dare, e il sentimento non conosce virgole, punti e due punti, soggetti e verbi, attributi e complementi, proposizioni dipendenti e proposizioni principali; e si può riversare soltanto in forme melodiche

⁽¹⁾ « Prescindendo da Riccardo Wagner, nei più insignificanti lavoretti orchestrali trovansi spesso interruzioni della corrente melodica col mezzo di cadenze rotte o di frasi a recitativo ecc., le quali, sorprendendo l'uditore, pretenderebbero significare qualcosa di speciale, mentre esse, in realtà, null'altro significano che bruttezza ». Così lo Hanslick (op. cit., p. 67). E questa volta lo applaudo di gran cuore.

del tutto sintetiche. Il fatto sta che se alle forme sedicenti espressive onde si pompeggia la miseria melodrammatica moderna, si tolgano le parole, l'espressione loro si riduce a zero.

Nella vera musica, dunque, l'antagonismo è limitato al caso di certe date espressioni. Nella musica cui ora accennavamo esso è tolto per un'altra via, perchè i mezzi sedicenti espressivi e l'abbandono delle forme sensibilmente più belle concorrono di perfetto accordo alla produzione della bruttezza.

- - - - -

PARTE TERZA.

LA PAROLA E IL PENSIERO

CAPITOLO I.

DELLA PAROLA IN GENERALE.

Il bello della parola, sia come funzione riproduttrice del pensiero, sia come contenuto del pensiero che in essa si rivela, non è niente affatto un bello soltanto artistico. La parola è, è vero, un prodotto umano; ma è assai sovente in tutto simile a quei tali prodotti che dicemmo esteticamente equiparabili ai prodotti di natura, in quanto il bello non è il loro fine deliberato, volontario. Quando, per esempio, si dice che l'italiano è una lingua foneticamente bella, perchè di suono dolce e limpido, il genere di bellezza di cui si tratta non ha carattere artistico più di quello che potrebbe trovarsi nel colore d'un bel cielo o d'un bel fiore. Certe frasi espressive, calde, colte a volo sulla bocca di chi parli in modo tutto spontaneo, nell'impeto d'una passione, hanno una bellezza non meno naturale di quella che può attribuirsi al ruggito d'un leone o al mugghio del mare tempestoso.

Arte è produzione deliberata di bellezza, bello voluto in quanto bello; e tale diventa la parola sol-

tanto quando si proponga il bello come fine intenzionale. Naturalmente i due campi, della produzione spontanea e di quella deliberata, non sono divisi da un confine ben netto, ma digradano per differenze insensibili l'uno nell'altro. Tanti discorsi non saprebbero senza arbitrio o pedanteria esser assegnati interamente all'uno solo di essi. Per di più, ciò che in un tempo o in un individuo è prodotto incosciente, può essere stato altre volte o in un altro individuo prodotto artistico. Una bella frase, una felice metafora, un bel modo di dire creato dall'intento d'arte d'uno scrittore, può entrare in circolazione, divenir patrimonio comune, spuntare senza la minima riflessione sulle labbra di chiunque.

Aggiungiamo subito che, del resto, a noi la distinzione non importa perfettamente nulla. Le ragioni del bello, artistico o naturale che sia, restano sempre quelle: e trattando delle ragioni estetiche della parola, possiamo senza il minimo danno trascurare i limiti dei due campi. La nostra avvertenza è servita solo a dichiarare che questa parte del nostro lavoro non va intesa come trattazione d'una materia puramente artistica, poichè vi si connette la trattazione d'un bello tutto naturale, indissolubilmente intrecciato e compenetrato col bello dell'arte.



Nella genesi d'ogni discorso umano noi possiamo riconoscere cinque elementi essenziali.

1° È presupposto un certo materiale rappresen-

tativo, conoscitivo, che è costituito: a) dal rispecchiarsi che fanno nella coscienza gli oggetti concreti del mondo reale, o le astrazioni operate dall'intelletto su di essi; b) dai fantasmi costruiti dalla psiche stessa.

2° Incomincia la funzione del discorso propriamente detto, con la scelta, in questo materiale conoscitivo, d'un elemento o di più elementi, che da solo o riuniti insieme con un qualunque nesso unitario, formano la materia del discorso. Per esempio, quando affermo che « Roma è un'antica città, oggi capitale del Regno d'Italia », ho scelto dalla materia della mia conoscenza parecchi elementi con cui ho messo insieme il mio discorso. Potremo chiamare quest'operazione *funzione costruttiva*.

3° Tuttavia, alla scelta degli elementi precede in molti casi un'altra operazione assai importante. Nell'esempio citato, che Roma sia città antica, che oggi sia capitale d'Italia, e che l'Italia sia un regno, sono elementi di conoscenza primitivi, originarii, entrati nella mia coscienza così come ora io li manifesto. Ma in molti altri casi l'elemento conoscitivo è frutto d'un'analisi esercitata dalla mente sopra una materia complessa, entrata nella coscienza come un tutto intuitivo: e quando io riconosco ed affermo quel singolo elemento, compio un'operazione nuova. Quando, poniamo, io dico che « Roma ha un aspetto imponente », io non ripeto un elemento di conoscenza nella sua forma primitiva, originaria; bensì la mia affermazione è frutto d'un'analisi operata sull'intuizione complessa che la città di Roma mi presenta. Arreco, a maggior chiarezza, un altro

esempio dei due casi diversi. Se io affermo che il Vesuvio è alto mille e trecento metri circa, dò fuori un elemento di conoscenza originario, chè io non ho analizzato tale fatto in una precedente intuizione complessa, bensì l'ho appreso direttamente qual esso è; al suo primo ingresso nella coscienza esso ha avuto la forma in che ora io lo ripeto. Ma se dico che il Vesuvio ha un profilo dolcissimo, ecco invece un elemento di conoscenza secondaria, analizzato nel grembo dell'intuizione complessiva che precedentemente ho avuto della montagna. Alla funzione costruttiva precede dunque talvolta la preparazione degli elementi di cui quella si serve, per via d'un'altra funzione che potremo dire *analisi intuitiva*.

4° L'elemento conoscitivo si sottopone a una *funzione ideologica*, che consiste in trovare l'equivalente di esso elemento nel repertorio fissato di idee e concetti onde consta il tesoro della conoscenza tradizionale comune. Noi non possiamo, infatti, informare d'un elemento concreto nuovo, altro che riducendolo a elementi astratti vecchi. La circolazione del pensiero concreto, che rispecchia il fatto individuale, non può avvenire altro che per mezzo della moneta spicciola delle idee astrattamente fissate. Una rappresentazione irriducibile in elementi ideali già noti, sarebbe incomunicabile. Il repertorio delle idee astratte, immenso del resto, funziona a guisa d'un risuonatore di Helmholtz. Come questo scompone nei toni elementari qualunque suono, così quello decompone, analizza qualunque rappresentazione si voglia comunicare altrui per mezzo della parola. Nell'esempio già addotto, io posso comunicare altrui « che

quella certa montagna ha un profilo dolce», solo in quanto esiste l'idea di *montagna*, l'idea di *profilo*, l'idea di *dolce*, a cui posso ridurre la rappresentazione che voglio comunicare. In altro caso potrei aver bisogno di una sola idea, in altro di cinque, in altro di dieci; ma la funzione è sempre la stessa.

5° Si traduce l'idea nella parola che convenzionalmente la rappresenta. Traduciamo le idee a cui è ridotta la rappresentazione, nelle parole *montagna*, *profilo*, *dolce*. Chiameremo quest'ultima operazione *funzione verbale*.

Sono dunque quattro o cinque funzioni principali, secondo che gli elementi conoscitivi che entrano nel discorso sono primitivi ovvero secondarii. Noi, naturalmente, dobbiamo considerare il caso più complesso, e la trattazione di quello più semplice resta implicita nella nostra.

Di queste cinque funzioni, la prima, cioè la conoscenza, è presupposto necessario della parola; ma ha luogo con così grande indipendenza dall'operazione del parlare, che la considereremo come totalmente estranea ad essa: ne è precedente indispensabile, ma non per ciò elemento costitutivo. Un uomo potrebbe non pronunciare una sola parola, non comunicare con nessuno per tutta la vita, e avere il suo materiale rappresentativo, sia come riflesso nella sua anima della realtà esteriore, sia come costruzione fantastica.

Prescinderemo dunque per ora da questo materiale primo, considerando come parti della *funzione elocutiva* vera e propria solo le altre quattro funzioni suaccennate; e ad esse soltanto sarà dapprima rivolto il nostro esame estetico.

CAPITOLO II.

DELLA FUNZIONE ELOCUTIVA.

§ I. — *Preliminari.*

Prima di tutto importa risolvere una pregiudiziale. Che esista una funzione costruttiva ben distinta, per la quale scegliamo e aggruppiamo le rappresentazioni elementari a formare la materia del discorso, è un fatto incontrastabile ed incontrastato. Ma esistono realmente i tre stadii successivi, *analisi intuitiva, analisi ideologica, funzione verbale*; o non si tratta invece, come da alcuno si pretende, d'una funzione unica, inscindibile, sicchè il pensiero, in quanto coscientemente affermato, sia tutt'uno con la parola?

Bisogna, intanto, fare una distinzione, e considerare la questione sotto due aspetti: l'*aspetto genetico*, per stabilire se realmente il processo psicologico dello scrittore passi per quei tre gradi; l'*aspetto critico*, per assodare se nello scritto qual esso appare come risultato ultimo del processo psicologico, possano riconoscersi i tre gradi diversi, sì da potersi rivolgere l'apprezzamento estetico nettamente all'uno o all'altro di essi.



Dal punto di vista genetico, se non è lecito negare una tal quale possibile fusione d'uno stadio nell'altro, è però tanto più assurdo negare idealmente e praticamente la possibilità d'una distinzione ben netta. Certo, poichè di solito l'analisi intuitiva (cioè la concentrazione della chiara coscienza sopra un elemento della rappresentazione complessa) non avviene che per il desiderio o la necessità di parlare, è ovvio il caso che la psiche, quasi presentando in questa sua funzione la funzione ideologica successiva, estraiga con chiara coscienza dalla rappresentazione sintetica elementi rappresentativi già ridotti allo stadio ideologico, cioè belli e preparati in idee. Come alla sua volta l'idea, in quanto è moneta spicciola della conversazione, di rado esiste indipendentemente dal segno che la rappresenta, cioè dalla parola; sicchè quanto si fissa come idea, ha già quasi sempre in sè la sua rappresentazione simbolica verbale.

Ma l'autosservazione nel processo interno dell'opera di scrittore, ci presenta pure una quantità di casi in cui il distacco da uno stadio all'altro è perfettamente chiaro, e il lavoro psicologico che si compie in noi per sorpassare una difficoltà, lo sentiamo diretto nettamente a una sola delle funzioni suddette.

Il distacco tra la funzione analitico-intuitiva e la analitico-ideologica è, p. es., sensibilissimo ogni volta che, fissato bene nell'oggetto complessivo l'elemento da predicare come ad esso pertinente, non si trovano

ancora le idee in cui analizzarlo. Nella montagna già più volte citata, io convergo il fuoco della coscienza sulla forma speciale del suo profilo, e voglio predicare di esso profilo questa forma. Se fossi pittore, senza passare per la trafila delle idee astratte, lo rappresenterei in modo immediato, tracciandolo quale lo vedo come fatto concreto. Ma a comunicarlo con la parola debbo ricorrere al repertorio delle idee astrattamente fissate con quel certo valore: debbo, a dir così, su questa infinita tastiera delle idee, toccare il tasto o quei tasti che mi diano la forma da me analizzata e fissata nell'obbietto. E non trovo nè il tasto unico nè i vari tasti, e scorro, e cerco, e penso. Qui, evidentemente, il lavoro analitico-intuitivo è perfettamente compiuto: manca per l'appunto l'analisi ideologica dell'elemento così analizzato, e la difficoltà in cui io intoppo e contro cui mi sforzo, è un arresto sulla soglia di questo secondo stadio della funzione elocutiva. È quello sforzo che generalmente si indica con la frase *cercare l'espressione*, e che si esplica nel tentare e ritentare, mettere un'espressione e poi correggerla perchè non corrisponde in tutto e per tutto al contenuto rappresentativo; ed è la vittoria finale di quello sforzo che ci fa sentire più o men pienamente soddisfatti dell'espressione trovata: tutte cose che non potrebbero aver luogo se un contenuto intuitivo ben netto ci fosse solo in quanto ridotto in idee. Dove starebbe, infatti, il termine di confronto, per commisurare la convenienza più o men perfetta del materiale ideologico racchiuso nelle varie espressioni?

Un certo cambiamento del materiale intuitivo può

bensì avvenire per opera dell'elemento ideologico nelle rappresentazioni non sensibili. Ove si tratti di predicare la pertinenza a un obbietto sensibile, d'una certa forma, d'un certo colore, o simili, l'elemento analitico-intuitivo è ben fissato nella rappresentazione di quella forma o di quel colore, e il materiale ideologico che via via si commisura ad essa per riprodurla, non la muove o intacca menomamente. Ma ove si tratti di predicare, ad es., la pertinenza a un tale di un certo carattere psicologico, la rappresentazione di questo carattere ha senza dubbio qualcosa di più vago, di più instabile, che, nel confronto con le varie combinazioni ideologiche tentate per riprodurla, può lasciarsi talvolta trascinare a una certa assimilazione con queste. In tal caso lo schietto materiale primitivo dell'analisi intuitiva si è un po' smosso, un po' alterato; ed esprimersi così o così è stato in parte, anche nell'animo dello scrittore, un rappresentarsi la cosa così o così.

Come la soglia che divide l'analisi intuitiva dall'analisi ideologica, così può essere nettamente sensibile allo scrittore quella che è confine tra questa seconda e la funzione verbale. Senza dubbio, l'idea è di solito connessa con la parola, si presenta tutt'uno con essa. Ma può anche darsi che lo scrittore riconosca nel suo materiale intuitivo un' *idea*, senza che glie ne sovvenga ancora il simbolo verbale. È un caso perfino frequente quando si tratti di obbietti materiali, strumenti, arredi domestici, animali, piante, che si riconoscono come *idee* già fissate nel patrimonio comune, ma di cui non si ricordi o non si sappia il nome. Quando lo scrittore domanda come

si chiami, poniamo, *quell'arnese che serve a fare la tal cosa o la tal altra*, perchè egli debba dire che Tizio uccise Caio con un colpo di esso arnese; ecco che egli ha riconosciuto nella sua intuizione *un'idea*, ma gliene manca la parola corrispondente. Quantunque assai più di rado, ciò può avvenire anche per idee puramente astratte. L'idea potrà connettersi per lo scrittore a un segno grafico, a un suono inarticolato, a un'impressione interna, magari consistere su sè stessa senza segno sensibile alcuno, in modo chiaro, perspicuo, e mancare del suo simbolo verbale. La ricerca di tale simbolo è appunto, allora, funzione puramente verbale.

E funzione puramente verbale è tutto ciò che riguarda la correttezza ortografica e grammaticale. Quando un autore pensa se quella parola si scriva con consonante scempia o doppia, se sia meglio usarla maschile o femminile, se la grammatica in quel caso conceda quella concordanza e quel costrutto ovvero no, ei compie un lavoro che è mera funzione verbale. Come, e non meno, lo è la scelta fra due doppioni che indichino perfettamente la stessa idea, senza gradazioni o sfumature di significato.

Vi sono poi nella lingua gruppi di parole i quali vengono spesso adoperati dallo scrittore quasi senza una chiara coscienza analitica degli elementi ideologici di cui risultano, bensì come una rappresentazione ideologica sintetica: le idee subordinate si sommano in un concetto complessivo, e soltanto di questo lo scrittore ha piena visione. Ma ad un'identica somma ideologica di questo genere, si può talvolta arrivare per mezzo di differenti accozzi di ele-

menti analitici. P. es., le locuzioni *fare il proprio dovere*, *fare ciò che si deve*, *fare ciò che è nostro dovere*, si può dire che rappresentino tutte e tre un concetto perfettamente identico, quantunque vi si arrivi ogni volta per via d'idee particolari in parte diverse. Ora, lo scrittore che in un caso simile scelga uno di questi gruppi, si può dire che compia una funzione puramente verbale. L'analisi ideologica si arresta in lui al valore del gruppo: preferire questo o quello, è affare d'eufonia, di brevità, di ritmo, di qualità che riguardano, insomma, la mera funzione verbale.

Assodato così come la separazione fra le varie funzioni del discorso possa, nella sua genesi, essere ben netta e spiccata, potremo meglio risolvere la questione se geneticamente sia legittimo il far due cose diverse del pensiero e della sua espressione: distinguere, come si dice spesso, *pensiero* da *parola*. Orbene, ogni qualvolta lo scrittore senta preciso il distacco tra l'analisi intuitiva e l'analisi ideologica, quando senta, cioè, di aver bene fissato nel suo obbietto l'elemento analitico da predicare, e di cercare ormai soltanto i valori ideologici astratti che possano riprodurlo altrui, il suo *pensiero*, in quanto rappresentazione della realtà obbiettiva, è compiuto, e il distacco fra esso e l'espressione è nettissimo. Nei casi in cui l'elemento analitico-intuitivo non riesca a fissarsi chiaramente in tutto, e si lasci determinar meglio traducendosi nelle forme ideologiche, un po' di funzione *pensiero* si compie geneticamente anche nella funzione ideologica. Ma resta sempre che un

grande nucleo di esso pensiero è in tutto autonomo da questa funzione e si era determinato da sè anteriormente ad essa: chè questa funzione non avrebbe avuto, altrimenti, che cosa tradurre nelle sue forme ideologiche. Dire che un uomo ha pensato solo in quanto si è espresso, in quanto cioè ha trovato idee e parole, è un ammettere come preesistente all'espressione il nulla: ammettere cioè la convenienza o sconvenienza dell'espressione al nulla. Proprio come se un moncherino parlasse di guanti che gli calzano più o men bene.

È vero soltanto che neanche lo scrittore potrebbe dire qual era questo nucleo di pensiero anteriore all'espressione ideologica e verbale, e indipendente da essa. Giacchè, una delle due. O egli sente che l'espressione da lui trovata ha mutato un poco tale pensiero preesistente, cioè non lo rende in tutto e per tutto con piena, assoluta fedeltà: e ciò vuole appunto significare che egli non è capace di dire quale esso perfettamente fosse, e quindi non può dirlo e farlo comprendere altrui. O il suo pensiero preesistente traducendosi in un'espressione ideologico-verbale vi si è assimilato anche per lui: e allora egli stesso non ha più coscienza di quel che il pensiero autonomo fosse indipendentemente dall'espressione.

Quanto poi all'influenza genetica che sul pensiero dell'autore esercita la funzione verbale, se il pensiero si era già totalmente determinato indipendentemente dalla funzione ideologica, sì che questa non vi influiva punto, tanto meno vi influirà la funzione verbale. Ma ove il contenuto analitico-intuitivo non si determini nettamente in ogni particolare se non in

quanto ridotto in idee, può darsi che una certa idea, alla sua volta, non trovi la sua vera parola, e si lasci trascinare, dal presentarsi d'un'altra parola che più presto sovvenga, a una diversa sfumatura di significato che eclissi anche nel pensiero dell'autore il suo contenuto primitivo. E in questo caso pure la funzione verbale contiene in sè un'ultima, minima determinazione di contenuto, anche nel processo della genesi interna.



La considerazione della parola dal di fuori, come fatto compiuto, è, naturalmente, cosa ben diversa da quella che abbiám fatto finora della genesi interna. L'autore può benissimo, come abbiám visto, rendersi conto di quel che siano i varii stadii della sua funzione elocutiva, e quando con essa non sia riuscito a rendere appieno il suo pensiero, assegnare il difetto all'analisi ideologica o invece alla funzione verbale. Ma a chi osservi il suo discorso come fatto compiuto, tutto giunge attraverso la parola come una totalità indecomponibile. Solo attraverso l'elemento verbale si può ricostruire la rappresentazione ideologica, solo attraverso questa il materiale intuitivo; e l'equazione pensiero=parola è più generalmente valida. Il contenuto d'uno scritto, quale risulta dalla forma verbale, è come un raggio di luce che esca dall'ultimo di una serie di cristalli successivamente attraversati. Chi ha sott'occhio la serie può esaminare se tale raggio mantenga in fine lo stesso colore della

sorgente luminosa, e, ove non lo mantenga, assegnare il difetto di limpidezza a questo o a quel cristallo. Chi veda invece il raggio solo dopo uscito dall'ultimo vetro, attribuisce il colore alla sorgente luminosa, e giudica questa attraverso la possibile serie delle sue alterazioni. Or l'autore si trova nelle condizioni del primo individuo, il lettore in quelle del secondo. E il considerare uno scritto solo dal punto di vista del secondo, è proprio una delle cause dell'errore di chi sostiene l'inesistenza d'un pensiero distinto dalla parola.

Del resto, non è poi assolutamente e sempre vero che nello scritto considerato come effettualità risultante, non sia possibile analizzare la parte dovuta all'una o all'altra delle sottofunzioni di cui la funzione elocutiva si compone, e attribuire certi pregi o certi difetti a questa o a quell'altra.

Così, p. es., appare totalmente estraneo alla funzione ideologica tutto quello che concerne la correttezza di lingua, sotto il punto di vista tanto lessicale quanto grammaticale e ortografico. Un errore di proprietà, un provincialismo, un tempo o modo di verbo sbagliato, un accento fuori di posto, son difetti che si segnano senza esitare a carico della mera funzione verbale: sono, in altri termini, difetto di mera forma, semplice deformazione dello strumento simbolico che deve ritrarre le idee.

Del pari, è possibile talvolta un confronto tra l'esistenza del pensiero e il modo con cui è stato espresso nell'analisi ideologica e verbale. Giacchè quello si mostra, è vero, in massima parte attraverso queste

due funzioni, ma può anche, in qualche caso, ricostruirsi, indursi dal contesto, indipendentemente da quel che è la sua espressione. Spesso, soprattutto trattandosi di scrittori inesperti, ci accade di comprendere benissimo quanto l'autore ha voluto dire, sebbene le sue parole non lo dicano punto o vengano magari a dire l'opposto. Il suo materiale intuitivo è stato tradito, trasformato, alterato dall'analisi ideologica e dalla sua riproduzione simbolica; ma noi, per altra via che per questa, possiamo rifarecelo, e quindi, commisurandolo alla sua mancata espressione, assegnare chiaramente il difetto a questa. È un fatto di cui hanno larghissima esperienza tutti i professori d'italiano; ma non intendo con ciò che non esca dall'orbita degli scritti scolastici. Se ne trovano esempi perfino nei grandi scrittori, e basta leggerli a occhi aperti. Ora in questi casi, se noi chiamiamo *pensiero* del discorso quello che risulta dalle parole del testo, certamente il difetto del discorso è anche difetto di pensiero. Ma se vogliamo chiamare più filosoficamente *pensiero* il materiale obbiettivo riflesso con chiara coscienza nella mente dello scrittore ma non ancora analizzato in idee, il difetto si riduce a mero difetto di espressione. Chi, per esempio, criticasse l'espressione del Gioberti *tutto quello che piace non è bello* come difettosa di pensiero, farebbe ridere: chè ognun comprende aver egli voluto dire che « non tutto quello che piace è bello ». Non è che lo scrittore abbia *pensato* male; si è semplicemente espresso male, e un giudizio giudizioso assegna il difetto tutto quanto a carico delle due ultime funzioni, senza l'ombra del

timore di andar errato. Giudizii di questo genere sono, p. es., quelli che si danno sulla ricchezza di lingua d'uno scrittore. Se il pensiero si giudicasse tutto attraverso la parola, di ricchezza o povertà di lingua non potrebbe parlarsi. Se uno ha un vocabolario ristretto, vorrebbe dire solo che ha poche rappresentazioni da comunicare. Invece noi oltrepassiamo ciò che è la mera forma, e possiamo benissimo comprendere che in certi casi la povertà di lingua è appunto scarsa suppellettile di materiale ideologico o lessicale; sicchè lo scrittore è costretto a ridurre al denominatore comune d'una rappresentazione ideologica unica da lui posseduta, tante rappresentazioni che per altra via si comprende egli veda nettamente differire fra loro. E giudichiamo la povertà di lingua come difetto di espressione, non certo di pensiero.

Inoltre, come pregio o difetto di mera funzione verbale giudichiamo d'una parola o gruppo di parole, preferiti a un'altra parola o gruppo, di valore ideale affatto equivalente.

Riassumendo, possiamo concludere che quanto noi più solitamente e sostanzialmente giudichiamo in un discorso, è l'unità del pensiero e dell'espressione, il pensiero filtrato attraverso la sua espressione, apparente solo attraverso questa, immedesimato con questa. E a tale sostanza del discorso sarà volta fondamentalmente la nostra analisi estetica della funzione elocutiva. Ma poichè è anche possibile riconoscere talvolta nello scritto compiuto la parte dovuta all'analisi ideologica o alla funzione verbale, e

quindi rivolgere anche ad esse partitamente il giudizio estetico, seguirà anche un breve cenno sul valore estetico di queste funzioni, in quanto discernibili dalla totalità del processo elocutivo.

§ II. — *Il valore estetico di riproduzione nella funzione elocutiva:*

a) come analisi intuitiva.

L'analisi intuitiva è, abbiám detto, il concentrarsi della coscienza sopra un elemento d'una rappresentazione complessa, per riconoscerlo e affermarlo a se stessa con piena chiarezza; è la cosciente affermazione che un certo elemento *pertinet* a un certo oggetto; è, insomma, un giudizio. La materia del discorso non è chiaramente fissata avanti alla coscienza stessa che quando è ridotta a una serie di giudizi. L'esame estetico dell'analisi intuitiva in quanto valor di riproduzione, si riduce dunque all'esame del giudizio.

Il giudizio vuol riprodurre una verità obbiettiva, e va considerato come vera e propria riproduzione. Quando io dico: *l'uomo è un animale*, intendo riprodurre con le mie parole un elemento obbiettivo presente alla mia coscienza. Il valore estetico riproduttivo del giudizio, quindi, come quello della riproduzione grafica o plastica o mimica, consisterà essenzialmente nella fedeltà a ciò che si ritrae, in quel valore, cioè, che nel caso del giudizio si dice *verità*.

Ma appunto come per gli altri generi di riproduzione, ci può essere una fedeltà e verità priva in tutto di bellezza. Come la riproduzione fedelissima d'un cerchio fatta col compasso, o d'un suggello fatta col'impronta stessa, non traggono dalla loro fedeltà assoluta nessun valore estetico positivo, così se uno scrittore dice che «il sole splende più della luna», egli afferma una verità sacrosanta, ma nessuno esclamerà: «che bella sentenza!». La verità ne è così ovvia, così evidente, che la mente la riconosce come necessaria, e non gode affatto dell'identità del termine riproduttore col riprodotto. Ma come la riproduzione grafica o plastica incomincia ad esser bella quando appare fedele oltre una certa aspettativa, e reca una certa sorpresa della sua fedeltà, così nella riproduzione ideale il godimento incomincia quando l'affermazione si riconosce vera con una certa sorpresa, e le si attribuisce a merito l'esser vera, perchè esprime un fatto, una verità, che invece di galleggiare, a dir così, sul mare della conoscenza, si riconosce estratta con una speciale potenza d'intuizione dalle profondità di essa: verità vera, ma non necessariamente, evidentemente predicabile. Per questo si esclama *quanto è bella!*, per dirne una tra le migliaia, alla sentenza del Manzoni che «la ragione e il torto non si dividon mai con un taglio così netto, che ogni parte abbia soltanto dell'una o dell'altro». Se ne sente immediatamente la verità grande, ma si resta sorpresi di tale verità come di cosa che oltrepassi l'evidenza accessibile a tutti. Chiamando questa qualità che produce la sorpresa, solo per intenderci, *profondità*, potremo dunque concludere che la bel-

lezza del giudizio in quanto riproduzione d'un obbietto, potrebbe riassumersi nella formula: «profonda verità di affermazione». S'intende che il predicato può avere in sè una bellezza anche quando la sua *profondità* consista in un semplice particolare, in una sfumatura, in una movenza secondaria del suo significato. Supponiamo che un uomo cada. Una proposizione come *Tizio cade* non potrebbe avere niente di bello, essendo il fatto della caduta troppo evidente. Ma se, osservando il modo particolare della caduta, lo scrittore avesse fissato nel suo giudizio certe sfumature secondarie e non evidentemente predicabili, dicendo, p. es.: *precipita, stramazza, morde la polvere, capitombola*, o che so io; la verità dell'osservazione espressa potrebbe incominciare ad assumere un certo carattere di *profondità* e ad acquistare una certa sfumatura di bellezza. E vediamo, nel fatto, che i predicati stilisticamente più belli sono appunto quelli formati con idee di carattere particolare, che precisano certe modalità secondarie, che sprigionano dall'obbietto riprodotto verità o sfumature di verità che oltrepassano l'evidenza e piegano alla *profondità*.

Ben inteso, l'elemento *profondo* del predicato può non stare nel verbo, ma, ove il verbo ne abbia, in uno de' suoi complementi di qualunque specie (*cade pesantemente, cade come corpo morto....*). Ma sempre il risultato finale sarà appunto il carattere di *verità profonda* di ciò che si afferma.

*(Il valore estetico
di riproduzione nella funzione elocutiva)*

b) come funzione costruttiva.

La funzione costruttiva consta, dicemmo, della scelta di rappresentazioni elementari analitiche per riprodurre la rappresentazione complessa che è la materia del discorso.

La sua forma più rudimentale possiamo averla nella proposizione. In questa difatti, oltrechè l'affermazione contenuta nel predicato, abbiamo anche la designazione del soggetto. Ora, la designazione può essere puramente onomastica, convenzionale, come se io dico: «*il sole* splende, *Tizio* è morto». Ma può essere, invece, un'affermazione implicita con cui, mentre si afferma del soggetto un predicato esplicito, viene a richiamarsene anche un altro; come se dico: «*il mio amico* è morto». Chè l'avere, in un caso simile, usato una designazione implicitamente predicativa e non un'altra, è frutto di scelta, cioè funzione costruttiva per l'appunto. Quel Tizio morto, infatti, conteneva in sè un altro numero assai grande, quasi infinito di predicabili: era, per esempio, giovane, ricco, bello, padre di famiglia, uomo famoso, figlio di Caio, e via via. Io ho, insomma, costruito la proposizione aggiungendo al predicato esplicito è *morto* un predicato implicito *il mio amico*, mentre avrei potuto aggiungervene un altro diverso. Ora, da che

sarà governato il valore estetico riproduttivo di tale speciale scelta e costruzione? — Evidentemente, scegliendo quella certa designazione, io vengo a indurre nell'idea che essa rappresenti quell'elemento di Tizio, che predicando di lui la sua avvenuta morte spicca più di tutti gli altri nella mia intuizione dell'individualità complessa di Tizio medesimo. Essa designazione dovrà dunque rappresentare davvero tale elemento predominante, e ritrarrà in tal modo la prospettiva onde nella mia intuizione complessa si graduano tutti gl'infiniti predicabili di Tizio. Altrimenti sarà brutta.

Non abbisogna il dirlo, anche questa specie di fedeltà di riproduzione operata nella funzione costruttiva ha un valore estetico positivo solo allorché la scelta non avvenga quasi per necessità, ma abbia quel tale carattere che convenimmo chiamare di *profondità*: quando cioè la scelta acconcia della nota da aggiungere al predicato esplicito arrechi una certa sorpresa, susciti una speciale approvazione, come per cosa non evidentemente aspettabile. Molti pregi stilistici che sovente si citano come finezze dei migliori scrittori, consistono appunto in tal genere di scelta. Dante nel designar Virgilio come *duca*, o *dottore*, o *savio*, o *poeta*, o altro, segue assai spesso questo criterio, di ritrarre la nota che in Virgilio più spicca nell'atto di dire o di fare ciò che di lui egli riferisce. Quando il Manzoni, nell'episodio di Gertrude, a un certo punto, prendendo a riferire un tratto di durezza del principe padre, lo chiama *il principe*, e soggiunge: « non ci regge il cuore di dargli in questo momento il titolo di padre », chiosa egli stesso con

la sua parentesi la finezza estetica con cui ha scelto l'epiteto.

La designazione, abbiám detto, è un predicato implicito. In quanto predicato essa viene perciò a cadere altresì sotto le leggi estetiche dell'analisi intuitiva, e può avere quindi un valore positivo o negativo anche rispetto a queste. Se io dico « la bianca luna splendeva in cielo », io non ho soltanto esercitato la funzione costruttiva con la scelta dell'epiteto *bianca*, ma ho implicitamente affermato che la luna è bianca. È un giudizio che, come qualunque giudizio, può esser falso, cioè brutto, o vero. E se vero, può esser evidentemente vero, cioè di valore estetico neutrale, o *profondamente* vero, cioè bello. Sicchè, insomma, un predicato implicito va soggetto a un doppio valore estetico: e come analisi intuitiva e come funzione costruttiva. E può assumere tutte le possibili combinazioni di valori, positivi o neutri o negativi, rispetto all'uno e all'altro criterio; salvochè non può essere che negativo anche costruttivamente se è negativo intuitivamente. Un predicato falso, infatti, è impossibile che possa riuscire opportunamente scelto.



L'atto predicativo esplicito, o, in altri termini, l'affermazione, la proposizione, il giudizio, cade pur esso anche sotto le leggi costruttive, qualora non sia più una affermazione indipendente, come potrebbe essere quella d'una sentenza, d'un proverbio; ma si

subordini, invece, alla riproduzione d'un quadro più complesso.

L'esempio più elementare di questo modo lo abbiamo quando il giudizio resta solo, non si collega con altri, ma ha non pertanto carattere descrittivo, è scelto cioè in quanto ritrae la nota più saliente, più caratteristica d'una rappresentazione, e vuol esser quasi un ritratto compendioso di questa. Quando a chi ci domandi: «com'è la tal persona?» noi rispondiamo «è un fatuo» ovvero «è un megalomane» o altra cosa simile, intendiamo appunto di tratteggiarne il quadro morale in un solo giudizio: e questo va soggetto allora anche alle ragioni estetiche costruttive, in quanto deve non solo esser vero, ma ritrarre la nota preminente. Qualcosa di simile sono spesso quei giudizi abbreviati che chiamiamo soprannomi. P. es., si designa un uomo come lo *spaccasentenze*, perchè la sua caratteristica è di spaccar sentenze. E il soprannome ha le sue ragioni estetiche anch'esso non soltanto nell'esser vero, ma nell'esser vivamente descrittivo, in quanto ritragga la nota più spiccata dell'individuo cui si applica. Se a Napoli si ponesse come soprannome ad uno *il Napoletano*, ecco un soprannome sacrosanto di verità, ma brutto com'è scelta, perchè ritrarrebbe una qualità menoamente caratteristica.

Allo stesso modo che i soprannomi, vanno in generale considerate tutte le denominazioni che intendano di esser descrittive, a qualunque obbietto esse si applichino. Molte, infinite parole che son oggi d'uso comune, furono appunto in origine designazioni descrittive di tal genere.

Ben inteso, anche questa specie di giudizi espi-
citi o abbreviati in una parola, di carattere descrittivo, sono costruttivamente *belli* solo allorquando la fedeltà della riproduzione che essi operano abbia carattere di *profondità*. Un giudizio o un soprannome descrittivo, che ritragga sì la nota dominante dell'obbietto da riprodurre, ma sia determinato da una troppo evidente preminenza di essa nota, ha semplicemente un valore neutrale. Chi avesse battezzato Ezzelino come *il crudele*, avrebbe scelto la nota più caratteristica di lui, ma non avrebbe trovato un soprannome di valore estetico positivo, cioè bello.

La riproduzione d'un complesso intuitivo è assai spesso ottenuta per mezzo non d'un giudizio soltanto, bensì di una serie di giudizi. Ma le ragioni estetiche ne restano sempre quelle: ogni giudizio considerato in sè solo, è soggetto alle norme dell'analisi intuitiva; tutti insieme, in quanto scelti, subordinati cioè a una rappresentazione più vasta, son soggetti alle norme della funzione costruttiva, debbono cioè ritrarre le note preminenti nel complesso intuitivo di cui si vuol fare la rappresentazione. Anche questa fedeltà riproduttrice della funzione costruttiva nelle sue forme più complesse può, naturalmente, non dar luogo a un valore estetico positivo, ove la scelta sia stata regolata da un criterio di evidenza. Appare il bello, soltanto ove la scelta presenti quel solito carattere di *profondità*, per cui la sua corrispondenza al vero desti un certo grado di sorpresa. Quindi è che le descrizioni strettamente scientifiche d'un obbietto qualunque, che si

propongono in generale di comunicarne i caratteri che con maggiore evidenza ne appaiano fondamentali, preminenti, assai di rado presentano il carattere della bellezza costruttiva. Quando il geografo dice che l'Italia è una penisola di forma allungata, biforcata nella sua estremità meridionale, corsa in tutta la sua lunghezza da un sistema più o men semplice di montagne; egli ritrae senza dubbio le note fondamentali morfologiche del nostro paese. Non perciò la sua descrizione è bella: l'esser quelli da lui scelti i caratteri fondamentali, era cosa troppo evidente per poter produrre la bellezza.

Come vedemmo avvenire nelle forme costruttive più semplici, così anche nelle più complesse il valore estetico dei singoli giudizi in sè e quello della loro totalità costruttiva possono combinarsi assai variamente. Possiamo avere una serie di giudizi veri e magari belli ognun per sè, che sia costruttivamente neutrale o addirittura brutta. Viceversa una serie di giudizi esteticamente neutri ciascun per sè, può essere costruttivamente bella solo che nella costruzione sia intervenuta la *profondità* di scelta. Abbiamo in ogni opera letteraria sempii di descrizioni e di racconti che son belli solo perchè i singoli elementi di cui constano sono acconciamenti scelti. Smembrando queste descrizioni o questi racconti, restano tante affermazioni che, presa ognuna per sè alla spicciolata, possono non aver nulla di bello. Quel miracolo descrittivo che sono i primi versi della *Sera del dì di festa* di Giacomo Leopardi, può fornircene un esempio. Quali ne sono, infatti, le singole affermazioni? « La notte è chiara, l'aria è dolce, non tira vento,

la luna posa sui tetti, la luna posa in mezzo agli orti, la luna rivela la serenità dei monti lontani». Orbene, se si eccettui quel *posa* che ha già in sè una particolare efficacia, le altre proposizioni non hanno, prese separatamente una per una, proprio niente di bello. Costruiamole insieme, ed ecco animarsi il capolavoro.

Il massimo della bellezza potrà aversi, anche qui, ove più giudizi, belli ciascun per sè in quanto analisi intuitiva, si aggruppino in un complesso bello per ragioni costruttive.

Le quali ragioni costruttive consistono, abbiam detto, nella scelta delle note preminenti del complesso intuitivo da riprodurre. Dato un certo *quadro intuitivo*, cioè una quantità di materia rappresentativa che la mente abbraccia tutta insieme in uno sguardo, essa materia può scomporsi in una serie abbondantissima di elementi analitici, disposti in una graduatoria d'importanza. La buona costruzione consiste in una scelta che mantenga questa disposizione gerarchica, che non trascuri qua un elemento d'un certo grado per notarne là uno di grado inferiore, ma proceda nella scelta quasi direi per strati paralleli, spiccando sempre da questa piramide di elementi gerarchicamente disposti, una parte che sia una piramide anch'essa, più piccola ma simile. Fare altrimenti, e scegliere alla rinfusa in una parte del quadro solo le note principalissime, scendendo in un'altra fino alle minime, è un alterare le proporzioni del quadro intuitivo, un fare come un pittore che ritraesse una figura lasciando il viso abbozzato con l'in-

sieme del colore, portando all'ultima finitezza la mano destra, disegnando soltanto la sinistra, tracciando a carbone le gambe, per tornare a finire con ogni cura le scarpe.

Ma se questa legge di proporzione è qualcosa di perentorio, non così può stabilirsi un criterio sull'estensione assoluta della riproduzione: fin dove cioè allo scrittore sia lecito di giungere nel particolareggiare; o, per tornare all'immagine di prima, fino a quale strato della piramide gerarchica gli convenga di scendere. Dato un qualunque quadro intuitivo da riprodurre indipendentemente da ogni altra rappresentazione più complessa, farà bene l'autore a contentarsi di tratteggiarne le note principali, o dovrà discendere ai minimi particolari, o a qual grado mediano dovrà fermarsi? Se ne togliamo i due estremi d'una concisione troppo scarna o d'una diffusione che giunga fino all'insignificante, c'è di mezzo un'amplessissima zona in cui nessuno potrebbe senza pedanteria segnare il punto giusto. Vediamo col fatto come scrittori egregi si comportino a questo riguardo nel modo più vario, riscuotendo pure egual lode, almeno sotto tale rispetto. Dickens racconta in dieci pagine quel che il Manzoni direbbe in due; quella scena che descritta da Zola trattiene il lettore per cinque minuti, schizzata da Daudet non lo indugerebbe neanche per un minuto. E nessuno, fuorchè il gusto individuale, o di scuola, o di epoca, può stabilire un principio obbiettivo secondo cui misurar la lode dovuta ai quattro grandi scrittori. Solo ove si tratti di riprodurre una materia che cada sotto la nostra intuizione con contemporaneità, c'è una ra-

gione estetica che, così in generale, consiglia piuttosto d'esser brevi; giacchè lo sminuzzamento di essa materia fino alle note di minor rilievo, più è spinto e più allontana la riproduzione da uno dei caratteri del suo modello.



Oltrechè nella scelta dei giudizi da predicare, il valore estetico di riproduzione della funzione costruttiva importa altresì l'ordinamento delle verità elementari predicate: sia che con un ordine speciale possa mettersi meglio in rilievo la loro gerarchia, sia che esso corrisponda a un ordine temporale obbiettivo di tali elementi, sia che si ottenga per esso una maggior chiarezza. Non vi insistiamo sopra, e perchè si tratta di cosa perfin troppo ovvia, e perchè nulla di più potrebbe dirsene senza scendere dalla trattazione generica al caso particolare. Osserveremo soltanto come, anche qui, il bello abbia luogo solo quando l'ordine efficacemente riproduttivo non appaia suggerito dalla più patente evidenza; altrimenti si può avere al più il valore neutrale. Chi dica che un tale «impugnò la pistola e la sparò», invece di dire che «la sparò e la impugnò», segue senza dubbio l'ordine dovuto. Ma non si può dire che abbia ottenuto così un effetto estetico positivo; lo avrebbe solo ottenuto negativo se avesse fatto il contrario.



A quanto abbiamo finora discorso sulla funzione costruttiva, potrebbe da taluno obiettarsi: dato un certo quadro intuitivo che lo scrittore contempla, materialmente o idealmente, è impossibile che egli, nella funzione costruttiva, non scelga come preminenti quelle note che tali sono nella sua intuizione. La condizione su cui avete detto fondarsi il valore estetico costruttivo, è dunque sempre adempiuta; onde nessuna possibilità d'un diverso valore estetico, nessuna possibilità di vera bellezza.

Orbene, l'obiezione è falsa. Tra il vedere in un certo modo un certo quadro intuitivo nel suo complesso, e lo scegliere gli elementi in esso analizzati secondo il loro valore gerarchico, c'è un passo non breve. E nello scrittore inesperto può benissimo avvenire che una nota primeggiante nella sua intuizione sia tralasciata nella scelta analitica, e sia scelta invece una nota secondaria. La prova più palmare di quanto affermiamo si ha, del resto, in ciò: che se così non fosse, chiunque è capace di ammirare e gustare una bella descrizione sarebbe altresì capace di farla. Trovarla bella significa infatti trovare che le note scelte dallo scrittore come predominanti sono predominanti anche nell'obbietto, ossia, poi, nell'intuizione che di esso si ha. Dunque chi ammira una bella descrizione vede gli elementi dell'obbietto gerarchicamente disposti come li vede il descrittore.

Eppure può essere incapacissimo di farne lui una simile; nè c'è bisogno di citarne a riprova l'esperienza quotidiana.



Riassumendo quanto fin qui abbiamo detto sulle ragioni estetiche della riproduzione letteraria, potremo concludere che la bellezza di questa consiste sempre nella *profonda* fedeltà di riproduzione: fedeltà, cioè, superiore a un certo grado che appare evidente, necessario, e quindi esteticamente neutrale. Proprio adunque, suppergiù, come nelle arti plastiche. Qui come là non è la fedeltà assoluta dell'imitazione che segna la misura del bello. Un cerchio può riprodurre un altro assai più fedelmente, in senso assoluto, che un ritratto di Velasquez non riproduca il suo originale. Ma questo con tutte le sue imperfezioni può essere un capolavoro, il cerchio non sarà mai niente più di niente. Così nella riproduzione letteraria. Una sfera di gesso è perfettamente, integralmente riprodotta nelle sue parvenze, dall'affermazione « questa è una sfera bianca »; invece le più belle descrizioni letterarie di obbiettivi complessi (persone, paesaggi o che so io) sono una piccola scelta di elementi, inadeguata sempre all'intuizione complessiva dei loro modelli. Ma tra queste abbiamo capolavori di bellezza, mentre la descrizione perfetta della sfera bianca resta esteticamente una nullità.



La bellezza riproduttiva del discorso in quanto *pensiero* è dunque *profonda* verità di analisi intuitiva, *profonda* fedeltà di funzione costruttiva: verità e fedeltà rispetto all'intuizione di una certa materia. Ma che cos'è poi questa intuizione? Finora non l'abbiamo distinta dalla realtà obbiettiva che essa rispecchia, ma fra l'una e l'altra corre un gran divario. Senza dubbio, data l'intuizione normale d'un certo obbietto, gli elementi in essa riconoscibili dalla funzione analitico-intuitiva sono, potenzialmente, gli stessi per tutti. Ma quel che può presentare il più gran divario è la loro disposizione gerarchica. A seconda che un medesimo obbietto sia contemplato da questo o quel punto di vista ideale, faccia parte di questo o quel complesso intuitivo, primeggiano nell'intuizione di esso questi o quegli altri elementi. Prendiamo come obbietto d'esemplificazione la figura del corpo umano. Nell'intuizione del naturalista che si accinga a descriverlo, primeggiano un tronco verticale, le sue due gambe, le sue due braccia, una testa tonda ecc. ecc.: i tratti, insomma, plasticamente più salienti. Ma se nella descrizione del personaggio d'un suo romanzo un autore riferisse come note principali un corpo verticale, due braccia, due gambe, una testa tonda e via via, egli farebbe ridere: chè darebbe la preminenza a elementi che nella vita ordinaria, come quelli che si ritrovano in tutti gli uo-

mini, diventano del tutto subcoscienti per chi contempli le caratteristiche del singolo individuo. Ora, data la possibilità d'un così radicale mutamento nella disposizione gerarchica degli elementi intuitivi d'un medesimo obbietto, è chiaro che il termine di confronto per la fedeltà d'una riproduzione letteraria non può dirsi sia la realtà in modo assoluto; bensì quella che, dato quel certo punto di vista, appare come intuizione normale della realtà, e si presume, quindi, debba essere anche l'intuizione dello scrittore.

Per altro, ove lo scritto sembri non riprodurre questo ipotetico termine di confronto, possono darsi due casi. Alle volte, cioè, si continua ad attribuire all'autore l'intuizione supposta, e si dà tutta la colpa estetica alla sua funzione elocutiva, che non ha saputo riprodurre l'intuizione medesima. Ma altre volte, quantunque lo scritto non riproduca l'intuizione presupposta come normale in quel certo caso, offre però un quadro intuitivo così netto e vivo ed evidente, che ne deduciamo piuttosto un'intuizione dell'autore diversa da quella normale; e se ci pare che in ciò sia difetto, ne scagioniamo però totalmente la funzione elocutiva. P. es., possiamo trovar descritta a colori lugubri una scena che a noi non parrebbe tale; ma se la descrizione ne è viva, non pensiamo che lo scrittore non abbia saputo rendere una sua intuizione simile alla nostra, bensì che abbia avuto un'intuizione diversa: sicchè la sua descrizione, pur sembrandoci diversa dalla realtà vera, possiamo magari ammirarla come una stupenda riproduzione letteraria.

Torneremo altrove sui rapporti fra l'intuizione sog-

gettiva e la realtà. Qui ci preme intanto osservare come il procedimento di apprezzare la bontà della riproduzione letteraria non alla stregua d'una presupposta intuizione normale, ma dell'evidenza e chiarezza del quadro intuitivo che dallo scritto risulta, è poi il solo mezzo con cui giudichiamo le descrizioni e riproduzioni di obbiettivi a noi sconosciuti: siano essi reali o creati dalla fantasia dell'autore. Quando diciamo che un personaggio o un paesaggio d'un romanzo è ben descritto, le nostre parole affermano che lo scrittore ha ben riprodotto l'immagine che aveva in sé del personaggio o del paesaggio. Ma in realtà che ne sappiamo noi di quel che tale immagine fosse? Giudichiamo bella la descrizione se dalle sue righe balzi fuori evidente una figura d'uomo o una scena di natura.

*(Il valore estetico
di riproduzione nella funzione elocutiva)*

c) come analisi ideologica.

In quanto il pensiero d'uno scritto si possa dedurre soltanto attraverso e per mezzo di tale funzione, l'adeguamento fra il *pensiero* e il *materiale ideologico* in cui è stato analizzato è, da parte del lettore, un fatto naturale: quindi esteticamente neutro. Si varca soltanto nei confini del bello quando tale adeguamento appaia frutto d'una speciale abilità dello scrittore, d'una singolar ricchezza di tesoro

ideologico, d'una particolar destrezza nel combinarne gli elementi per ricostruire le rappresentazioni più nuove, delicate, complicate. La ricchezza di lingua, in quanto ricchezza d'idee, è, per esempio, un lato di tale pregio estetico.

Si ha, viceversa, l'impressione del brutto, quando, potendosi per altra via indurre quale fosse la rappresentazione che lo scrittore doveva analizzare ideologicamente, ne risulti l'insufficienza dell'analisi ch'egli ne ha fatto. È un caso di cui hanno pur troppa esperienza i professori condannati alla revisione dei lavori scolastici, ne' quali càpita a ogni piè sospinto di riconoscere che una somma ideologica non corrisponde affatto a quel che l'alunno in quel certo punto, secondo ogni verosimiglianza, aveva presente come elemento intuitivo.

*(Il valore estetico
di riproduzione della funzione elocutiva.)*

d) Come funzione verbale.

La parola può ritrarre il suo contenuto in due modi: *simbolico* ed *imitativo*. I.i esamineremo separatamente.

La riproduzione simbolica riguarda direttamente il contenuto ideologico ed è affatto convenzionale: a prescindere dal fatto che il materiale linguistico, ridotto oggi a un valore meramente convenzionale, possa aver avuto, nel suo stadio rudimentale, un va-

lore imitativo anch'esso. Certo è che oggi l'italiano che all'idea di uomo assegna il simbolo fonetico *uomo*, lo fa per mera convenzione, senza trovare nessun rapporto, eccettuato il simbolico, fra l'idea e il segno. E il tedesco all'identica idea può applicare convenzionalmente un tutto diverso suono, *Mann*, e l'inglese un *man*, e lo spagnolo un *hombre* e così via.

Poichè il contenuto ideologico ci si rivela normalmente attraverso il simbolo verbale, il confronto fra i due è d'ordinario impossibile, l'equazione fra di essi fatto naturale e quindi esteticamente neutro. L'autore soltanto può volta per volta aver coscienza dei rapporti fra le due funzioni, e sentire che in quel dato luogo non gli è mancata l'idea ma la parola. Ma ove sia possibile dedurre il contenuto ideologico per altra via che per la sua espressione verbale diretta, il confronto diviene possibile anche a chi legge, e possibile quindi un giudizio positivo o negativo sul valore della riproduzione simbolica. Ciò avviene assai spesso nella nomenclatura di oggetti materiali, chè facilmente si può comprendere di che cosa l'autore intenda parlare, a prescindere dalla parola adoperata: e chiameremo allora cattiva la riproduzione simbolica fatta con la parola non propria, buona quella fatta con la parola propria. E tale bontà può divenire bellezza ove si espliciti in larga misura, mostrando una continua proprietà di linguaggio, superiore al grado comune.

Bellezza e bruttezza di riproduzione linguistica si riconoscono anche largamente nelle traduzioni. Qui il materiale ideologico ci è fornito dal testo che si traduce; e ogni volta che non cada dubbio sull'avere

il traduttore potuto fraintendere il valore ideale d'una parola straniera, una cattiva traduzione di questa è difetto di mera riproduzione verbale. Come, al contrario, si può avere un elemento di bellezza di mera riproduzione verbale ove il traduttore mostri di saper sempre usare per ogni idea il segno simbolico che convenzionalmente le spetta. S'intende bene, però, che ove il traduttore abbia dovuto rendere non già un'idea semplice, ma una rappresentazione complessa, con una somma d'idee diversa da quella impiegata nel testo originale, ogni apprezzamento sulla pura funzione verbale diviene impossibile: chè allora la lingua straniera non ci fornisce più il materiale ideologico che è anche della traduzione, ma soltanto il materiale intuitivo.

La riproduzione verbale può essere anche imitativa: imitativa, s'intende, non soltanto immediatamente del contenuto ideologico, in quanto cioè la singola parola possa imitare in un modo qualunque qualche carattere della sua idea; ma altresì in quanto l'insieme delle parole può imitare qualche carattere della rappresentazione complessiva. Come l'imitazione possa sussistere, risulta da principii già a tempo e luogo trattati. La parola è suono e forma temporale, ed è, come tale, capace di ritrarre non solo suoni e forme temporali per mezzo di articolazioni e ritmi, ma altresì qualunque rappresentazione presenti una di quelle analogie con tali caratteri sensibili: sia essa una rappresentazione plastica, o cromatica, o di carattere interno sia psichico che dinamico. È la cosiddetta armonia imitativa, e sarebbe perfino

puerile d'insistervi. A noi basti accennare come essa sia un pregio estetico del discorso umano che il lettore riconosce come pregio di pura forma verbale. Aver usato una buona armonia imitativa non significa, infatti, aver reso meglio il contenuto rappresentativo del discorso con una acconcia analisi ideologica. L'elemento ideale non c'entra per nulla: esso ha la sua ragione estetica indipendente nella corrispondenza tutta ideale all'elemento rappresentativo da ritrarre. L'armonia imitativa consiste nell'avere scelto fra somma ideologica e somma ideologica, fra parola e parola, fra disposizione di parole e disposizione di parole, rispettivamente l'una affatto equivalente all'altra, quella che abbia, in modo puramente formale, maggior valore imitativo.

Può bensì darsi che talvolta, per amore di essa armonia, lo scrittore, nel processo dell'analisi ideologica, si lasci trascinare a scegliere una parola o un modo idealmente meno acconci ma che compensino il difetto per il loro valore imitativo. Vuol dire che in questo caso anche il contenuto del discorso ha subito una variazione a causa dell'onomatopeia; ma non è che per questo l'onomatopeia divenga essa stessa contenuto: ha semplicemente influito sul contenuto, deviandolo un po' dal suo rigore riproduttivo.

§ III. — *Il valore estetico sentimentale della funzione elocutiva.*

È quello che le deriva dalla sua capacità di esprimere uno stato sentimentale, assumendone il valore

dinamico o simpatico: esprimerlo, s'intende, nel senso estetico della parola, come rappresentazione diretta, non già per mezzo della riproduzione simbolica verbale del sentimento stesso. Non hanno bellezza dinamico-sentimentale le parole di chi affermi: « io sono adoloratissimo », ma quelle che esprimano direttamente questo dolore.

Un elemento espressivo comune a tutte le sottofunzioni di cui consta la funzione elocutiva, è il fatto generico della loro esistenza e non esistenza, abbondanza o scarsità, fluidità o stento. Poichè lo stato sentimentale dell'animo ha un riflesso immediato sull'attività intellettuale, è ovvio che questa, a seconda di quello, si trovi più o meno disposta a compiere i varii processi onde il discorso si compone. Onde la facilità di esprimersi può essere caratteristica di certi stati d'animo, come può esserlo di altri il discorso tronco e impacciato, o addirittura l'impotenza a parlare che si risolve nel silenzio. Si noti per altro come, in primo luogo, questo elemento espressivo riesca da solo indeterminatissimo: chè uno stesso effetto può derivare dalle cause più disparate ed opposte. La fluida parlantina può derivare da stizza come da gioia, l'incapacità a tradurre il proprio pensiero in parola, da ammirazione come da terrore, e così via. In secondo luogo è questo un elemento d'espressione proprio quasi soltanto della parola parlata spontanea, senza intento d'arte. Lo scrittore, per il solo fatto che scrive, si colloca in una situazione che ammette l'uso completo delle sue facoltà intellettuali, e può al più, qualche volta, ricorrere a lievissimi tocchi che richiamino i fenomeni espressivi

di cui qui si tratta, come semplice rinforzo all'uso predominante di altri mezzi. Nella vita reale, p. es., il silenzio d'un uomo avanti a certi avvenimenti, unito al suo contegno, all'atteggiarsi del suo volto, ecc., può dare una vivissima espressione. Ma se quell'uomo pubblicasse il suo silenzio in un opuscolo tutto bianco, giungerebbe all'ultimo limite della follia.

È poi da notare come i fenomeni espressivi di questo genere non possano attribuirsi da chi ascolti altro che cumulativamente alla funzione elocutiva, senza possibilità alcuna di analizzare a quale delle sottofunzioni siano più specialmente da ascrivere. Un discorso spezzato, stentato, non sappiamo se è tale perchè non giunga a compiersi bene l'analisi intuitiva, ovvero la ideologica, ovvero la mera funzione verbale. E anzi, nella viva voce c'è anche la possibilità che il difetto dipenda da un'ultima funzione: quella tutta materiale dell'emissione de' suoni.



Uno speciale potere espressivo tutto suo proprio può avere la funzione verbale, e in due modi: 1° Per il valore fonetico delle parole e del loro aggruppamento. 2° Per associazione d'idee meramente convenzionale. Esaminiamoli l'un dopo l'altro.

1°. Nella parola come valore fonetico bisogna distinguere due elementi: a) Quello del suono articolato e della figurazione ritmica, che si rappresentano anche nella traduzione grafica. b) Quello dell'altezza, intensità, timbri particolari, successione tonale. an-

damento temporale, che sono proprii soltanto della parola parlata.

L'elemento *b* lo abbiamo trattato già nella parte generale del nostro lavoro (1), e non vi torneremo sopra.

Il potere espressivo degli elementi fonetici *a*, si rivela in quell'aspetto dell'armonia imitativa che non mira all'imitazione obbiettiva del contenuto del discorso, ma all'espressione soggettiva dell'animo di chi parla o scrive. Anche questo potere si fonda su quelle ragioni naturali di espressione diretta da noi tante volte trattate, e non vogliamo inutilmente ripeterci a proposito d'un così ovvio fenomeno.

Singolare importanza ha invece quella forma espressiva fonetica tutta speciale, che si chiama *verso*. Pre-scindiamo da tutti quegli elementi espressivi che di solito si accompagnano al verso, ma che possono benissimo trovarsi anche nel discorso sciolto, sia esso pedestre e piano, o sia invece poetico al massimo grado. Immagini, armonie imitative, speciali figurezioni ritmiche, parole e costrutti poetici: tutti questi mezzi d'espressione, di che in parte abbiamo già toccato, in parte dobbiamo trattare ancora, non costituiscono l'essenza del verso. Il verso è essenzialmente un ritmo spiccatamente musicale, cui spesso si unisce la rima. Studiare la capacità espressiva peculiare del verso, è quindi studiare la capacità espressiva di questi due elementi.

E intanto si può subito notare come essi, così

(1) Cfr. p. 99 segg.

astratti dagli altri che d'ordinario li accompagnano nello stile poetico, hanno questo di proprio: che si piegano indifferenti alla più forte espressione di qualunque sentimento. Spogliamo la terza rima di Dante dalle variazioni speciali cui il poeta piega tutti i mezzi del suo stile per esprimere i moti più diversi dell'animo: a queste variazioni egli avrebbe potuto ricorrere pure se avesse scritto il suo poema in prosa. Anche come movimento, dove ha fatto un verso spezzato, stentato, egli avrebbe potuto ricorrere a un movimento prosastico spezzato e stentato; dove c'è un verso lento e solenne, ottenere in prosa un andamento lento e solenne. Che cosa ha dunque aggiunto di essenziale e di singolare l'essere la Divina Commedia un poema in versi? Nient'altro che regolarità di ritmo e di rima: e questa regolarità in modo perfettamente eguale dal principio alla fine dell'opera, come una velatura di una certa tinta che un pittore stendesse uniforme su tutti i punti del suo quadro, quali che fossero le espressioni delle varie facce e figure. E questa velatura stesa da Dante con la terza rima è la stessa che il Berni passava sui suoi Capitoli burleschi; la velatura delle ottave in cui il Tasso narra la morte di Clorinda, è perfettamente la stessa che il Giusti dava al suo Sant'Ambrogio; come le strofette di Prete Pero son velate allo stesso modo che quelle dello Stabat Mater. D'altra parte è indubitato che Prete Pero e lo Stabat, la morte di Clorinda e Sant'Ambrogio, il Capitolo bernesco sui debiti e il canto di Ugolino, ricevano dall'identica velatura metrica ognuno un'espressione maggiore del suo sentimento dominante. Come spie-

gare il fenomeno apparentemente contraddittorio? Solo concludendo che il verso abbia in sè una potenzialità d'espressione, indeterminata, versatile, pronta ad assimilarsi all'intonazione del contenuto che rivesta. È un riscontro perfetto a una simile capacità espressiva che riconoscemmo nella musica; e si comprende, visto che gli elementi essenziali e caratteristici del verso — ritmo e rima — sono due elementi affatto musicali.

2°. Meramente convenzionale è il potere espressivo di certe parole e costrutti che hanno il loro perfetto equivalente ideologico in altre parole o costrutti, ma ne differiscono appunto perchè intonano il discorso a una diversa espressione, manifestano una diversa disposizione psichica in chi parla o scrive. Il cosiddetto linguaggio poetico, in quanto usa parole e costrutti suoi speciali, fonda appunto la sua efficacia su tale valore convenzionale. Fra *principe* e *prence*, *ali* e *vanni*, *non l'ho visto* e *nol vidi*, *amor* e *amore*, non c'è proprio la più piccola differenza di contenuto obbiettivo simboleggiato. È una mera abitudine che fa sentire nelle forme poetiche una maggior vivacità di sentimento, una maggior solennità che nelle corrispondenti prosastiche. Proprio così una marsina sembra più dignitosa d'una giacca e un cilindro più solenne d'un berretto. La poesia, cioè la commozione dell'animo, sceglie queste forme proprio come l'uomo si mette in falde e tuba nelle occasioni solenni. E si potrebbe fare questo curioso riscontro, che la solennità della lingua come la solennità del vestiario consistono essenzialmente nell'uso di forme anticate,

nell'arcaismo. Il che potrebbe anche far trovare una radice prima non del tutto convenzionale al convenzionalismo del loro valore.

§ IV. — *Altri valori estetici della funzione elocutiva.*

a) Il valore finale della funzione costruttiva.

Non sempre la scelta degli elementi intuitivi si subordina alla riproduzione d'un quadro intuitivo complesso, ed ha quindi le sue ragioni estetiche nel criterio riproduttivo. Un caso assai frequente è invece quello in cui lo scrittore, scegliendo e costruendo i suoi elementi, pensa soltanto a ottenere un certo fine, e pone in questo l'unità del suo discorso. La funzione costruttiva cade allora sotto le ragioni estetiche finali, e giudicheremo, sotto questo punto di vista, il valore estetico d'un discorso, secondo che corrisponda più o meno a tale fine; con la possibilità d'un valore neutrale, positivo o negativo, determinato sempre dalla consueta ragione. Ove la scelta non corrisponda al fine, avremo cioè il brutto; ove ci corrisponda, ma appaia determinata da criterii ovvii ed evidenti in sommo grado, avremo l'indifferente; dove la corrispondenza ci sembri superiore a quanto era normalmente da aspettare e ci procuri un certo grado di sorpresa, ecco il bello.

Tutto ciò che tende a commuovere o a persuadere gli uditori in un certo dato modo, ha una ragione assai notevole di bellezza in tale valore finale, cioè nella scelta che l'oratore fa di ciò che a quel fine

deve dire. La verità più insignificante e più ovvia, in quanto lanciata a tempo e diretta a un certo scopo cui sia ben acconcia, può assumere un valore estetico di questa natura. Quando Agnese, a trattenere Perpetua, tocca quel famoso tasto dei suoi non conclusi matrimonii, il suo discorso ha un innegabile valore finale, ed è, in germe, un esempio di bellezza oratoria di questa specie. Svolgiamolo, ed avremo buona parte della bellezza oratoria di molte arringhe forensi, che sanno appunto toccare quei dati tasti e commuovere i giurati; di molti discorsi elettorali, che trovano i punti deboli della folla elettorale; e di sermoni sacri, concioni militari, e via scorrendo. Parte delle bellezze per cui ammiriamo le orazioni di Demostene, Cicerone, Bossuet, Mirabeau, Pitt, ha la sua radice nelle medesime ragioni estetiche di cui è condito in dose omeopatica il discorso notturno della buona contadina lombarda appiè della casa di Don Abbondio.

b) L'unità nella funzione costruttiva.

Qualunque sia la materia che compone uno scritto, sempre bisognerà che esso appaghi la pretesa di quella certa specie e grado d'unità ch'esso stesso suscita in chi legge. Specie e grado che, all'infuori di questo, non possono essere menomamente fissati *a priori*. Piace l'Orlando Furioso, in cui il grado d'unità è il più tenue che si possa immaginare; piace il sonetto « Tanto gentile e tanto onesta pare », che ha la sua rettilissima unità in un quadro obbiettivo; piace la

Ginestra, la cui unità è invece così esclusivamente subbiettiva. Basta dunque, come abbiám detto, che lo scritto non susciti, sotto questo rispetto, una pretesa che poi non appaghi. In una guida di viaggiatori si può benissimo, che so io, parlare d'un lago, alternando la descrizione delle singole parti con notizie geografiche e scientifiche, senza menomamente produrre l'impressione del brutto in chi legge. Il punto di vista si sposta, è vero, continuamente; ma nel lettore non c'è la pretesa che resti fisso a quel punto, e non c'è quindi disgusto estetico. Ma se il Manzoni, nel bel mezzo della sua descrizione del lago di Como, fosse trascorso a dire che esso è d'origine fiordica, e profondo tanti metri, e che nelle sue acque sono tali specie di pesci, e che le sue rive hanno quel certo clima, e danno quei certi prodotti vegetali: chi non si sentirebbe lacerato da tale mancanza di unità? Si possono, insomma, in uno scritto medesimo riunire benissimo più quadri intuitivi, frutto di contemplazioni della realtà da punti di vista diversi: come in un album di vedute si possono mettere accanto più vedute generali e particolari della stessa città. Ma come queste formerebbero un tutto riprovevole ove s'incollassero una di seguito all'altra in un quadro che si spacciasse come panorama della città, così l'insieme di quei quadri intuitivi dispiace ove si presenti al lettore con l'aria di essere un unico quadro intuitivo complesso.

Uno spostamento di punto di vista che presenta tale illegittimità è, per esempio, in generale, quello che avvenga in uno stesso periodo. Il periodo, in qualunque discorso, è l'elemento per cui, di solito, si

cura di mantenere l'unità di prospettiva. Ma gli scrittori inesperti, o primitivi, o irriflessivi, si lasciano andare sovente a spostare il punto prospettico nel corso dello stesso periodo; sicchè questo risulta un po' come il disegno d'una casa che un pittore ritraesse non già stando fermo in un punto, ma spostandosi, e lasciando sussistere insieme due o più parti disegnate da due o più punti diversi. La Vita del Cellini è un illustre esemplare in cui si può raccogliere abbondante messe di periodi consimili.

c) Il valore sensibile della funzione verbale.

Abbiamo già considerato il valore acustico della parola in quanto riproduzione d'un fatto obbiettivo o espressione d'uno stato d'animo soggettivo. Ma un valore acustico la parola può averlo altresì o, per ragioni immediate, in quanto piacevolezza sensibile di suoni; o, per ragioni di rapporto, per un riferimento delle sue forme acustiche alle forme stabilite dal corretto uso d'una lingua.

Il primo valore è quello che ci fa preferire il suono di certe lingue a quello di certe altre, di cui si loda, p. es., la lingua italiana quando si dice che è una lingua dolcissima; è quello a cui mira lo scrittore quando cerca di evitare le cacofonie, gli iati, la monotonia dei suoni ecc. ecc. È un valore che può essere antagonistico al valore imitativo o espressivo, nei casi in cui l'imitazione o l'espressione richiedano suoni aspri ed ingrati. Il verso di Dante «Laggiù cascherò io altresì quando....», che ritrae

coi rimbalzi de' suoi accenti il capitombolo cui accenna, ed è bello per ragioni imitative, sarebbe acusticamente più bello se i suoi accenti avessero una postura più regolare ed euritmica. E potrebbe suonare assai più dolce, se imitativamente più slavato, il verso del Parini «Forte assordante perstridente ferro».

L'altro valore acustico, di riferimento alle forme corrette, si esplica di solito in modo negativo per le forme scorrette. L'uso e l'autorità degli scrittori, sanzionata dalla grammatica e dal vocabolario, creano forme acustiche di riferimento, cui l'orecchio s'avvezza a pretendere la rispondenza. Poichè questa rispondenza negli scritti letterarii è in gran parte normale, essa è capace di valore poco più che neutro: la scala estetica ha il suo più alto scalino assai prossimo all'indifferente, e non si può dire che la correttezza costituisca un troppo pregiato valore estetico positivo d'un libro. Bensì si ha il brutto ove, eccezionalmente, còpiti un libro scorretto⁽¹⁾.

Nella lingua parlata familiarmente, ove il grado mediano di correttezza è molto meno prossimo alla correttezza assoluta, anche perchè vi si aggiungono ragioni di divergenza dal tipo acustico legittimo a causa della diversa pronunzia, la correttezza perfetta dà invece un piacere singolare; e il sommo della

(¹) Ricordo che si parla qui di scorrettezza di forme acustiche, come sarebbe scrivere con due consonanti una parola che ne vuole una, sostituire una vocale ad un'altra e via via. La scorrettezza di forma d'altro genere, riguarda la funzione verbale in quanto simbolo delle idee: ed è un genere che pur troppo abbonda.

scala de' valori estetici si innalza spiccatamente nella zona del valore positivo, cioè del bello. Ond'è che si ha un piacere estetico positivo a sentir parlare in perfetta buona lingua e con perfetta pronunzia; mentre il brutto appare solo oltre un certo grado di scorrettezza superiore alla media.

S'intende bene che in questo campo, come sempre nel terreno dell'estetica, tutto è poi relativo alle persone. La forma acustica di discorso che parrebbe brutta in un conferenziere può parer bella in un contadino, e quello stesso discorso che incanta in un popolano di Firenze disgusterebbe trasportato sul palcoscenico. Per di più le forme di riferimento da noi citate hanno vigore soltanto nel ceto delle persone colte, e, quasi direi, dei letterati. Ne' ceti inferiori, e tanto più quanto più si discende, le ragioni estetiche di rapporto finiscono con l'essere ragioni tipiche vere e proprie, soprattutto per quel che riguarda la pronunzia. A un popolano pare brutta e ridicola una pronunzia diversa da quella della sua città; o, almeno, questa diversità costituisce una componente estetica negativa delle forme acustiche di discorso che non corrispondono a quella a lui abituale: giacchè, per altre vie e rispetto all'altra componente, egli può magari preferire tali forme forestiere.

Del resto, tale concorso delle due componenti acustiche può avvenire ed avviene anzi di solito in tutti, anche nei ceti colti. E dove esse non convergano, si può avere l'antagonismo. Come avverrebbe, poniamo, in chi rispetto alle ragioni estetiche di rapporto apprezzasse le forme toscane; ma, in modo immediato, preferisse il suono del dialetto veneto o romanesco.

CAPITOLO III.

IL VALORE ESTETICO DELLA MATERIA DEL DISCORSO.

La funzione elocutiva ci mostra attraverso di sè le rappresentazioni dello scrittore. Contenuto, materia di esse rappresentazioni può essere tutto quel che è rappresentabile dalla psiche umana: cioè tutto quel che sotto ogni forma possibile esiste. In quanto questo contenuto si consideri una cosa sola col mondo obbiettivo reale, non occorre tornarvi sopra: chè le sue relazioni con l'estetica sono svolte nella prima parte di questo lavoro. La descrizione d'un paesaggio, il racconto d'un avvenimento, d'una situazione, avranno una bella materia quando sarà bello quel paesaggio, quell'avvenimento, quella situazione, secondo le leggi generali del bello. E questa bellezza della materia si sommerà in certo modo alla bellezza propria della funzione elocutiva che la ritrae, in un risultato che è il valore estetico totale del discorso o dello scritto. Fra il racconto d'un'avventura straordinaria drammatica e quella d'un insulso fatto di cronaca quotidiana, a parità di valore artistico nella riproduzione, piace più quello che questo; salvo, ben inteso, alla critica il diritto di apprezzare ugualmente lo scrittore.

Ma il materiale rappresentativo contenuto nel di-

scorso può avere uno speciale valore estetico anche in quanto attività psicologica dello scrittore; e in quattro modi: 1° In quanto si consideri come forma subbiettiva della realtà obbiettiva e si esamini in rapporto con questa. 2° In quanto essa materia sia formata da un desiderio, un'aspirazione, una volontà, un timore, una speranza dello scrittore medesimo. 3° In quanto la materia rappresentativa del discorso si consideri come *situazione* attuale dello scrittore. 4° In quanto sia una sua figurazione fantastica.

Sono quattro aspetti esteticamente importantissimi, che concorrono in larga misura all'apprezzamento di qualunque scritto.

I.

La rappresentazione che lo scrittore ha della realtà, nel suo confronto con la realtà stessa dà luogo a due valori: un valore riproduttivo e un valore sentimentale.

Abbiamo detto come lo stesso obbietto possa, considerato da diversi punti di vista ideali, dar luogo a rappresentazioni diverse. Ma queste diversità riguardano sempre più la disposizione gerarchica dei vari elementi rappresentativi, che l'essenza degli elementi stessi; e sotto il variar superficiale degli aspetti diversi che l'obbietto può presentare, c'è in esso un fondo che ognuno considera come immutabile, obbiettivamente reale. Ora, la rappresentazione dello scrittore si pretende che riproduca sempre tale realtà; ed assume, secondo che risponda più o meno a tale pretesa, e secondo che la rispondenza appaia

ovvia, naturale, ovvero abbia carattere di *profondità*, valori estetici diversi. L'intuizione d'uno scrittore che giudicasse la luna più luminosa del sole sarebbe brutta. Quella di chi affermi il sole essere più luminoso della luna, è neutra. Bello chiamiamo il contenuto d'uno scritto in cui si rivelino opinioni e modi di vedere che a noi paiano eccezionalmente giusti e ragionevoli, in materia ove tale giustezza e ragionevolezza non sia frequente: p. es. in arte, in filosofia, in politica. Bello sarà uno scritto in cui l'autore spieghi un tesoro di osservazioni non prima fatte; bello quello in cui, con acconci ragionamenti, arrivi a conclusioni evidentemente vere e non prima professate, distruggendo o correggendo false o manchevoli opinioni precedenti. Insomma, dovunque la rappresentazione della realtà obbiettiva che l'autore ci svela ci sembri presentare un grado di corrispondenza a tale realtà o quantitativamente o qualitativamente superiore a un certo livello medio, comune, abbiamo una forma di bellezza. Una quantità di opere scientifiche, critiche, storiche, e via via, senza proporsi per fine il bello, e senza esser quindi, almeno nelle loro linee generali, opere d'arte, si dicono però *belle* di tal genere appunto di bellezza.

Si guardi bene di non confondere tale valore estetico riproduttivo della rappresentazione interna, col valore estetico riproduttivo della funzione elocutiva in quanto analisi intuitiva. Questo è corrispondenza della funzione analitica alla rappresentazione dello scrittore; quello è corrispondenza di essa rappresentazione al vero obbiettivo. Una sentenza riconosciuta immediatamente per vera e giudicata bella,

non è bella in quanto mostri che l'autore abbia intuito rettamente il vero; bensì in quanto mostra che ha bene analizzato un'intuizione del vero che può anche sembrar naturale, normale, senza alcun pregio positivo. Tutti coloro che immediatamente riconoscono la giustezza della sentenza medesima non potrebbero ammirarla, se per l'appunto non la confrontassero con la loro intuizione personale, e non ne ritrovassero in questa gli elementi. L'autore d'una bella sentenza non vede le cose diversamente e più giustamente di chi le ammira, solo analizza meglio questa intuizione comune. Del pari non è bella per maggior giustezza d'intuizione la descrizione vivace d'una scena, che susciti l'immediata ammirazione comune; e non lo è per la ragione medesima. Così la sentenza come la descrizione sono belle perchè l'autore ha analizzato bene una sua rappresentazione complessa, che può benissimo non avere nessun pregio positivo per la sua fedeltà al vero obiettivo; e l'ammirazione per quelle è rivolta alla buona analisi, non all'aver lo scrittore *veduto bene, giustamente, rettamente* quella scena. Al contrario il valore estetico positivo della rappresentazione interna sta appunto in una corrispondenza di questa al vero, che appaia superiore all'ordinario. La bella rappresentazione interna è un intuire *giustamente* la realtà obiettiva, un *vederla bene*, un *vedere ciò che è*, opposto a un *vedere alterato*, un *veder male*, un *vedere ciò che non è*. Chi non sa descrivere una scena, non sa analizzare quanto vede, ma vede giusto. Una brutta descrizione d'un paesaggio non mostra che l'autore lo ha visto male, bensì che non ha saputo analizzare

la sua intuizione; prova ne sia che egli può ammirare una descrizione fatta bene, perchè questa rende bene quella che è anche *sua* intuizione e che egli non ha saputo rendere. Invece chi riproduce male il vero obbiettivo per cattiva intuizione, chi vede falso, non può assolutamente ammirare chi lo riproduca bene, a meno che non sia guidato a correggere le sue vedute dal ragionamento o dal richiamo a osservazioni non fatte; nel qual caso però non dà un assenso immediato, come invece è sempre quello che si rivolge alla buona analisi intuitiva.

La lingua, tesoro d'inconsapevole ma profundissima filosofia, rispecchia, del resto, assai bene queste differenze. L'autore d'una descrizione, d'una qualunque riproduzione bella per merito di analisi intuitiva, non sarebbe mai ammirato con le parole: «come vede rettamente costui!». Chi così esclamasse, sarebbe ridicolo. Mentre quella formula ammirativa si adatta perfettamente al merito d'una retta intuizione, d'una giusta opinione. È bensì vero che le due diverse specie di pregio, diverse astrattamente, possono fondersi in concreto nella stessa affermazione o gruppo di affermazioni. Una retta veduta morale, politica, critica, bella appunto per tale rettitudine, può essere alla sua volta ritratta in bella riproduzione analitica, sì che l'ammirazione estetica vada diffusa su tutt'e due a un tempo.

Poichè la rispondenza della rappresentazione interna al vero obbiettivo è un fatto spontaneo, e il bello ne risulta indipendentemente dall'intenzione dell'autore di produrre un valore estetico, si suol

considerare esso valore come un valore non artistico: ed è giusto, se per arte vogliamo intendere, secondo l'uso più comune della lingua, « produzione deliberata di bellezza, quale fine unico di essa produzione ». Ma il riconoscere che si tratta di un valore non *artistico*, non deve far concludere che non si tratti neanche di un valore *estetico*. Siamo sempre lì: la lingua attribuisce nel suo uso più costante e universale l'epiteto di *bello* anche a tale specie di valore; dunque è un valore estetico. Fra due libri scritti con pari arte, di cui uno riveli un modo vero di rispecchiare la realtà, l'altro un modo falso, si dice *più bello* il primo. Chi crede alla morale, chiama *più bello* un libro che sostenga principii morali, che un altro, di pari valore artistico, il quale professi principii immorali. Chi ha un'opinione politica dice *più bello* un articolo che propugni le opinioni ch'ei crede obbiettivamente giuste, che non un altro, di pari merito letterario, che sostenga opinioni da lui reputate obbiettivamente false. E si potrebbe continuare all'infinito. Quello che è o pare travisamento del vero obbiettivo, è, in fondo, una cattiva riproduzione; ed è naturale che costituisca un brutto, come il suo contrario costituisce, ove appaia fuori del comune, un bello. Un modo di vedere giusto o falso è per noi come l'immagine riflessa in un buono o cattivo specchio; e non c'è una ragione teorica al mondo che, opponendosi all'uso linguistico, possa negare l'epiteto di *bello* o *brutto* all'uno dei termini della comparazione, quando lo accorda all'altro.

A questa semplicissima distinzione fra *bello* in senso generale e *bello* inteso più particolarmente come pro-

dotto intenzionale di arte, fra *valore estetico* e *valore artistico*, si riduce uno degli aspetti principali della questione così accanitamente combattuta intorno all'importanza o indifferenza del contenuto nell'opera d'arte. Considerata sotto questo punto di vista, la soluzione non ne era poi così astrusa.

Credo del tutto inutile aggiungere come quella realtà obbiettiva a cui si commisura la rappresentazione interna dello scrittore, se in alcuni casi è assoluta (come quando si tratti di fatti storici, verità scientifiche ecc.) in altri appare invece così o così secondo ragioni soggettive, e quindi uno stesso scritto può esser giudicato diversamente da diverse persone, delle quali alcune dicano « ha ragione », altre « ha torto ». È un caso frequentissimo in tutte quelle materie ove alla verità non è lecito accostarsi più che con *un modo di vedere* o *un'opinione* o *un parere* e via via. Ne risparmio gli esempi, perfin troppo ovvii.



Il modo subbiettivo di rappresentarsi la realtà obbiettiva può, abbiamo detto, avere anche un valore sentimentale. Lo ha, infatti, ogni qualvolta la divergenza della rappresentazione soggettiva dalla realtà appaia prodotta da un certo stato sentimentale: chè diviene allora espressiva di questo. E nel campo letterario va in primissima linea, per abbondanza ed efficacia, tra le fonti dell'espressione. Per recarne

un esempio, quanta parte del dolore che fa tanto belle le poesie del Leopardi, non sta appunto nel suo modo particolare di contemplare e vedere le cose! Prendiamo quella terribile stanza: *A sè stesso*. Che troviamo qui in fatto di mezzi d'espressione appartenenti propriamente alla funzione elocutiva? Ben poco. Soprattutto nella seconda parte, è una serie asciutta di giudizi o di sguardi su sè e sulla vita; una nuda rappresentazione del modo con cui ormai al poeta appaiono le cose di questo mondo. Dice egli, infatti, al suo cuore:

Assai

Palpitasti. Non val cosa nessuna
I moti tuoi, nè di sospiri è degna
La terra. Amaro e noia
La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
T'acqueta omai. Dispera
L'ultima volta. Al gener nostro il fato
Non donò che il morire. Omai disprezza
Te, la natura, il brutto
Poter che, ascoso, a comun danno impera,
E l'infinita vanità del tutto.

Ma da questo modo di considerar le cose balza fuori un contenuto di sconforto, di dolore, di angoscia, come da poche poesie d'ogni tempo e d'ogni luogo.

Per recare un esempio di contenuto sentimentale opposto, ricorderemo il *Cantico delle creature* attribuito a S. Francesco d'Assisi. Che cos'è esso se non una serie di lodi del sole, dell'acqua, del fuoco, della morte ecc.? Ma questo modo di rappresentarsi il

creato, quel considerar tutto come *frate* e *sora*, perfino la morte, rivela meravigliosamente un'anima ardente d'amore: e quei rozzi versi, seppure son versi, risplendono per un contenuto di fiamma viva.

Per scendere, infine, a esempi della volgare realtà quotidiana, l'insulto, la parola oltraggiosa, sono spesso forme espressive di questa specie: esprimono attraverso la rappresentazione che una persona mostra di fare d'un'altra, uno stato appassionato della prima.

Altre volte l'espressione sentimentale può consistere non in un modo speciale di giudicare l'essenza del vero obbiettivo, ma in un modo particolare con cui gli elementi di questo, i varii quadri intuitivi, si rannodano e si congiungono, o, in certe occasioni, questo o quell'altro campeggia in prima linea. Quando, poniamo, Macduff, esortato a vendicarsi di Macbeth, grida *He has no children!*, non è che mostri di considerare la realtà obbiettiva in modo speciale, chè anzi afferma la più ovvia delle verità. Ma l'espressione d'odio feroce sta nel campeggiar di questa verità su ogni altra nell'animo di Macduff.



Il valore sentimentale della forma subbiettiva di rappresentazione del vero, è antagonistico al suo valore riproduttivo. Abbiamo detto come la realtà possa presentarsi sotto varii aspetti a seconda dei punti di vista ideali da cui si contempla. Ma se questi varii aspetti si considerano tutti legittimi finchè la loro

variazione dipenda dalle varie connessioni obbiettive in cui l'obbietto può presentarsi, essa variazione incomincia a considerarsi illegittima ove appaia frutto d'una visione non serena, d'uno stato anormale, passionato dell'animo. Dalla variazione legittima alla illegittima s'intende che si passa per una gradazione continua e infinitesimale. Dove incomincia lo stato anormale dell'animo? fin dove la speciale condizione psicologica può considerarsi come normale? e qual è lo stato di normalità assoluta? Tutte domande cui, come si vede, non c'è una possibile risposta. Come in ogni questione psicologica, ci troviamo affatto privi di un terreno assolutamente obbiettivo, e la considerazione del fenomeno va fatta a grandi linee. All'ingrosso, certo è che vi sono rappresentazioni subbiettive che appaiono prodotte da stati anormali del sentimento, e quindi si considerano come anormali, come alterazioni del vero obbiettivo. Ora, queste per l'appunto sono le rappresentazioni espressive; e tanto più espressive quanto più alterano il vero. Belle dinamicamente, dunque, in quanto brutte riproduttivamente, e tanto più belle sotto il primo aspetto quanto più brutte sotto il secondo. Vero è che, essendo, come abbiám detto, il bello riproduttivo di minor *densità*, prevale di gran lunga l'altro valore estetico. Ma riceve sempre dall'antagonismo dell'altro un'attenuazione. Quando il Leopardi afferma essere *amaro e noia la vita, altro mai nulla*, il bello risultante di questa frase sarebbe un po' maggiore se il valore estetico del vivo contenuto sentimentale non fosse, sia pure di poco, attenuato dalla falsità obbiettiva di quanto vien affermato. C'è insomma fra il valore riproduttivo e

il valore sentimentale del pensiero, quella stessa tendenza antagonistica che trovammo tra le forme espressive e le forme tipiche. E si comprende perfettamente, ove si pensi che la rappresentazione giusta del mondo obbiettivo, in quanto non alterata da passione, è proprio quella corrispondente allo stato normale dell'anima, che è appunto la media dei suoi stati, ossia la sua condizione *tipica*.

II.

Il contenuto del discorso può esser formato da un desiderio, un'intenzione, una volontà, un'aspirazione, una speranza, un timore di chi parla o scrive. In questo caso ogni valore estetico riproduttivo è escluso, chè la materia rappresentata è affatto subbiettiva, ed è escluso ogni rapporto con una realtà obbiettiva. Ma tale contenuto può essere vivacemente espressivo, in quanto conseguenza immediata d'un certo sentimento, d'un certo affetto. Lo « Ahi dura terra perchè non t'apristi? », che manifesta appunto il desiderio d'Ugolino d'essere inghiottito lui e i figliuoli, esprime lo strazio di quell'anima assai più che se il Conte avesse tentato di descrivere direttamente il suo stato. Il desiderio di Ettore: « Dica talun non fu sì forte il padre! » rivela una forza d'affetto assai più viva che se Ettore avesse cercato di ritrarre quel che provava. La volontà che lampeggia nelle parole di Otello in quel famoso « Come la ucciderò? » è inarrivabile manifestazione di geloso furore.

Ma senza ricorrere ad illustri esempi letterarii,

possiamo osservare il fatto nella vita d'ogni giorno. Le imprecazioni, le maledizioni, gli augurii, sono appunto contenuti espressivi di questa specie. « Che tu possa pianger lagrime di sangue! » è un desiderio espressivo di odio; « che Dio ti copra di benedizioni! » è espressivo di affetto, di riconoscenza. È inutile aggiungere che tale desiderio, speranza, timore o altro, è poi suscettibile di per sè stesso di simpatia o antipatia.

III.

Il contenuto rappresentativo d'un discorso in quanto funzione psicologica dello scrittore, può anche avere un valore estetico ove si consideri il fatto della rappresentazione psichica di esso contenuto come una *situazione* dello scrittore medesimo, e quindi come generatore di uno stato sentimentale e come rappresentativo di questo.

Sempre, a dire il vero, la materia dello scritto, in quanto rispecchiata nella mente di chi scrive, costituisce un po' una situazione di esso scrivente. Il romanziere che racconta una scena truce, la riflette nella sua mente, e ciò costituisce una sua situazione. Ma la materia dello scritto non viene da chi legge considerata come tale, se non quando essa costituisca una rappresentazione che sembri svolgersi solo allora nella psiche dello scrittore, come se questi agittasse nell'animo quelle immagini proprio nel momento ch'ei si rivolge a noi, e il suo scrivere fosse quasi un meditare ad alta voce. Il sentimento di situazione

si immagina allora prodotto dalla meditazione via via che si svolge, si sente come attuale nello scritto, e costituisce un suo valore interno dinamico-sentimentale.

La poesia di tutti i tempi e luoghi ce ne offre insigni esempi. Quando il Petrarca si leva, come rapito, a quella impareggiabile visione: «Dai bei rami scendea....», noi non ammiriamo soltanto la scena ritratta, la maestria con cui è delineata, la fattura del verso, la sua armonia, e così di seguito; ma sentiamo anche correre per la strofe una malinconia quasi statica e dolcissima, che non è quel che ci alletti di meno. Or tale malinconia è un mero contenuto di situazione: non della situazione che il poeta ritrae, ma di quella costituita dal presentarglisi, ora che scrive, l'immagine della scena riprodotta. E quando il Leopardi esclama:

Ecco è fuggito

Il dì festivo, ed al festivo il giorno
Volgar succede, e se ne porta il tempo
Ogni umano accidente. Or dov'è il suono
Di que' popoli antichi? or dov'è il grido
De' nostri avi famosi, e il grande impero
Di quella Roma, e l'armi, e il fragorio
Che n'andò per la terra e l'oceano?
Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
Il mondo, e più di lor non si ragiona;

la profonda mestizia che ci fa tanto amare questi versi è pur essa nient'altro che un contenuto di situazione: noi *sentiamo* la tristezza del poeta che così parla, leggendola nel contenuto rappresentativo di lui.

Questo valor sentimentale di situazione, come ogni contenuto di tale specie, non è sensibile altro che al lettore capace di provare a quella certa rappresentazione il sentimento che essa generò nel poeta, o qualcosa di simile. E gli scritti a cui un valore estetico interno provenga per questa via (che, si avverta, sono quasi sempre poesie, come la forma a cui più conviene il soliloquio meditativo) sono di quelli più variamente apprezzati a seconda della disposizione d'animo di chi legge. Questa è una delle ragioni per cui i versi del Leopardi, in cui è così frequente l'espressione di situazione, piacciono sempre più come più ci s'inoltra nella vita. L'esperienza di questa e l'appressarsi della fine, che, più o meno, spingono fatalmente al modo di sentire del poeta, ci rendono sempre più suscettibili ad avvertire un contenuto sentimentale vivissimo in certe sue rappresentazioni; e le stesse poesie che nella fanciullezza o nell'adolescenza ci son parse a volte fredde, compassate, perchè tali sono nel modo di rappresentare l'immagine obbiettiva, ci appaiono coll'andar degli anni straricche di contenuto.

IV.

Finalmente il contenuto del discorso, il materiale rappresentativo su cui si esercita la funzione elocutiva, può essere creazione fantastica dello scrittore. È il caso di quella che più propriamente si chiama arte letteraria inventiva: dei romanzi, dei poemi, delle novelle, delle produzioni drammatiche, e via

via. Il contenuto inventivo, assolutamente in sè considerato, come se fosse un contenuto reale, cade sotto le leggi estetiche del mondo reale. Poniamo, il contenuto d'un romanzo, d'un dramma, considerato per un momento come materia di avvenimento reale, è, sotto ogni rispetto, bello o brutto in quanto sarebbe bella o brutta tale realtà. Ma, d'altra parte, in quanto esso è una creazione fantastica, il criterio estetico applicabile alla realtà si complica con l'elemento della verosimiglianza. È in tutto e per tutto lo stesso fenomeno che abbiamo già considerato a proposito delle arti figurative, e senza inutilmente ripeterci, ci riferiamo a quanto colà dicemmo ⁽¹⁾ sull'antagonismo fra le ragioni del bello naturale e quelle del verosimile, o, in altri termini, fra l'*idealismo* e il *naturalismo*. S'intende però che, restando immutate le leggi estetiche generali, nel campo letterario si ha, anche relativamente a un medesimo gusto, un'armonia delle varie componenti di bello un po' diversa da quella che si forma nella sfera delle arti figurative. Quest'armonia dell'*ideale artistico*, risulta dall'importanza relativa che, rispetto a un certo gusto, assumono le varie componenti del bello naturale ed artistico: è il punto d'equilibrio, il temperamento più perfetto di tante forze variamente efficaci secondo certe proporzioni relative. Ora non tutte le componenti, passando dal campo delle arti figurative a quello delle lettere, conservano nel sistema la stessa relativa energia. P. es.,

(¹) Cfr. pp. 212-14.

la bellezza formale di qualsivoglia specie ha un valore infinitamente meno sensibile, a causa dell'imperfetta riproduzione che di essa l'arte letteraria può fare. Sicchè quella stessa persona che davanti a un quadro i cui personaggi siano tutti belli, non si lasci trasportare dalle ragioni del naturalismo a criticare un tale peccato di verosimiglianza, riprenderebbe probabilmente per ragioni di naturalismo un romanzo i cui personaggi fossero presentati dall'autore come tutti belli, robusti, floridi.

Una singolarità dell'arte letteraria è poi questa: che mentre nelle arti figurative gli elementi estetici dell'esecuzione artistica si sommano senza modificazioni e senza antagonismi al sistema delle altre componenti, che riguardano non l'esecuzione del fantasma, ma il fantasma in sè; nella letteratura, invece, i suoi stessi mezzi d'esecuzione artistica possono divenir fantasma d'arte. Ciò avviene nella forma drammatica. I personaggi d'una narrazione ogni volta che dialogizzano direttamente, e sempre quelli d'un'azione scenica, costituiscono materia di fantasma artistico, e, nello stesso tempo, rappresentano quel tanto di valore estetico della parola che ha il suo svolgimento spontaneo in natura. Quindi l'antagonismo fra le ragioni idealistiche e le naturalistiche importa un antagonismo fra la ricerca d'una raffinata arte di parola, che sarebbe bella idealmente, e un energico richiamo alle imperfezioni e slavature del discorso ordinario, che, in quanto quel discorso è fantasma d'arte, costituiscono una maggior verosimiglianza, ossia maggior bellezza.

S'intende che l'equilibrio si forma in modo diverso

a seconda dei gusti. L'autore che indulge più alla tendenza idealistica presta ai suoi personaggi una squisita arte di parola, poco curandosi di far cosa inverosimile. Quello che indulge più al richiamo naturalistico, ci tiene soprattutto a farli parlare in modo naturale. E i più e i meno dell'una o dell'altra tendenza, costituiscono quella varietà infinita che sotto tale rispetto troviamo nei monumenti letterarii di tutti i secoli e di tutti i paesi.

CAPITOLO IV.

DEL TRASLATO.

Tocchiamo in fine di questo importantissimo fenomeno, perchè aggregandone la trattazione ad uno dei precedenti capitoli, avremmo pregiudicato la questione della sua vera natura: se, cioè, sia fatto di pensiero o di forma. Risponderemo invece solo dopo averlo bene studiato nelle sue radici e nel suo valore estetico.

Il traslato è quel processo per cui lo scrittore, in presenza dell'elemento rappresentativo da ritrarre, invece di farne l'analisi ideologica, di trovare cioè il suo vero equivalente rappresentativo in un'idea o in un sistema di idee, gli sostituisce un diverso elemento rappresentativo, capace, in un modo o nell'altro, di suscitare l'immagine; e questo diverso elemento riproduce con la funzione ideologica e verbale.

Ma per esaminar meglio il procedimento, consideriamolo in esempî concreti delle singole forme di traslato; e incominciamo dal principalissimo fra essi, la metafora. Supponiamo che io debba dire di un giovane che egli mantiene la sua famiglia, che ne è l'unico sostegno, che mancando lui la famiglia sarebbe rovinata, ecc. ecc. Orbene, tutte queste note che io astraggo dall'entità obbiettiva di quel giovane,

ed altre ancora che forse il processo ideologico non giungerebbe mai ad analizzare e fissare nettamente in altre idee astratte dalla medesima entità, io le trovo tutte quante aggruppate in un'altra rappresentazione: la colonna nella sua funzione rispetto a un edificio. All'elemento rappresentativo che di quel giovane io volevo predicare, si sostituisce dunque invece l'idea d'una colonna; e dico: « quel giovane è la colonna della sua famiglia ». In questa immagine sostituita c'è un elemento superfluo rispetto all'immagine sostituita, ch'è l'elemento rappresentativo comune al giovane e alla colonna, è in questa accompagnato da tante altre note; ma questo superfluo, come è stato dalla mia fantasia spontaneamente soppresso, eliminato, così sarà spontaneamente eliminato e soppresso dal lettore, e il residuo esprimerà con rapidità, compattezza, coerenza, ricchezza, quella rappresentazione che altrimenti avrei dovuto presentare in una serie disgregata, slavata, più povera, di idee d'ordine più astratto. È un eccesso, un sovrabbondante di riproduzione, compensato dalla ricchezza e vivacità della parte buona. Lo scrittore che adopera una metafora fa un po' (mi si conceda il paragone per amore del traslato che stiamo trattando) come un viaggiatore barbuto che preferisca comperare un bellissimo servizio da viaggio fornito di tutto punto, pur trovandovi un rasoio per lui inutile, piuttosto che andar comperando di qua e di là i singoli oggetti che gli servono, a rischio di non trovarli tutti, e non sapendo poi come fare per tenerli assieme senza incomodo.

S'intende bene che il valore estetico della meta-

fora può essere negativo, ove la ricchezza e fedeltà di riproduzione della parte buona (di quella, cioè, comune all'idea metaforica e all'elemento rappresentativo da ritrarre) non riesca a compensare la sconvenienza della parte sovrabbondante. Il risultato totale è allora negativo, cioè brutto. Come pure può aversi un valore estetico perfettamente neutrale, per due ragioni: 1° quando il valore positivo della parte fedele dell'immagine metaforica si contrappesi giustamente col valor negativo della parte superflua; 2° quando l'idea metaforica, sotto alla veste dell'espressione verbale che rimane fissa, vada però a poco a poco, per continuità e frequenza d'uso, perdendo il suo valore primitivo di rappresentazione complessa e assai concreta, e acquistando un senso più astratto, più povero, fino a ridursi a un mero equivalente della sola idea più sostanziale dell'elemento rappresentativo cui riproduce. Così avviene quando si dice, p. es., *il capo della famiglia*. Chi primo avrà usata la metafora aveva in mente tre termini: *a*) un elemento rappresentativo costituito da un gruppo di speciali relazioni fra quell'individuo e la sua famiglia; *b*) l'idea della *testa* in cui si contiene uno stesso gruppo di relazioni rispetto al corpo umano; *c*) la ritrazione verbale dell'idea fatta con la parola *capo*. Ma a poco a poco, nell'uso continuo della metafora, restando fisso l'elemento *c*, l'idea *b* da esso suscitata è andata perdendo di concretezza, e non ha più rappresentato il capo del corpo umano, con tutto quel gruppo di relazioni che si voleva predicare, bensì si è assimilata alla nota fondamentale dell'elemento *a*, quella di *supremazia*: giacchè una quantità di note secon-

darie, sostenute soltanto dalla rappresentazione più concreta del *capo*, coerenti solo in quanto condensate in essa, son cadute disgregate e disperse coll'astrarsi di questa. *Capo* ha oggi infatti, nel senso esemplificato, un valore di rappresentazione assai semplice ed astratta. Un simile processo di semplificazione è proprio, del resto, anche nel periodo storico della lingua, di una quantità di parole, che hanno quindi perduto molto del valore estetico posseduto un tempo.

Il quale valore estetico di riproduzione, in confronto dell'analisi ideologica diretta, o, in altri termini, della forma propria, presenta un doppio vantaggio: di densità e di ricchezza. Di densità, perchè concentra in una rappresentazione elementi che rimarrebbero sparsi; di ricchezza, perchè riproduce una quantità di elementi o sfumature secondarie che l'analisi ideologica diretta potrebbe non giungere a riprodurre. Questi vantaggi, considerati nella genesi dello scritto, si risentono semplicemente nella manifestazione del pensiero, chè la rappresentazione obbiettiva fissata dallo scrittore nella sua coscienza resta sempre quella, sia che ricorra all'analisi ideologica diretta, sia che cerchi di renderla in immagini metaforiche. Ma considerando lo scritto dal punto di vista del lettore, la maggior ricchezza di riproduzione della metafora si risolve in maggior quantità di rappresentazione obbiettiva, e quindi il suo pregio non è paragonabile a quello che talvolta si riconosce alla mera funzione ideologica, ma è in tutto e per tutto simile a quello per cui si ammira la buona analisi intuitiva. Una bella metafora ha esteticamente lo stesso valore d'una bella descrizione: in quella come

in questa si ammira la *profonda* verità delle note predicate, la loro scelta, e via via.

Dicemmo come l'analisi intuitiva si commisuri di solito a una rappresentazione considerata come normale, ma che in alcuni casi essa, pur sembrandoci non rispondere alla realtà obbiettiva, ci dà però un'immagine così certa, che noi ne deduciamo nell'autore una rappresentazione diversa dalla normale, e consideriamo quindi il suo difetto come difetto di rappresentazione, non di funzione elocutiva. Qualcosa di affatto simile avviene per la metafora. Vi sono metafore che noi riproviamo perchè, supponendo nell'autore una rappresentazione dell'obbietto simile alla nostra, troviamo che egli non ha saputo rendere tale rappresentazione nel suo traslato. Ma altre volte, pur giudicando che la rappresentazione dataci dalla metafora non è corrispondente al vero, ne deduciamo che l'autore abbia del vero una rappresentazione diversa dalla nostra: tanto quella che dalla sua metafora scaturisce è chiara e indubitata. In questo caso, attraverso la metafora traspare una differenza sostanziale di contenuto rappresentativo; e così avviene che attraverso il linguaggio metaforico noi possiamo apprezzare anche il valore estetico di quello che più propriamente chiamammo *contenuto*, *materia* del discorso. Un uomo che dica d'un altro: «è un animale», ci rivela attraverso la metafora quale sia la rappresentazione ch'egli ha di colui di cui parla; e secondo che questa rappresentazione ci sembri vera o falsa, lo ascriveremo a pregio o difetto di esso contenuto. Il quale, poi, anche attraverso la rivelazione meta-

forica, può acquistare un valore interno, dinamico, in quanto l'anormalità della rappresentazione possa apparire frutto d'un certo eccitamento psichico, e farsi quindi rappresentativa d'un contenuto dinamico-sentimentale. E tale valore sentimentale sarà allora in antagonismo al valore riproduttivo, perchè fondato su quella divergenza dalla realtà obbiettiva, che forma appunto il difetto della riproduzione. Possono avvenire, insomma, in tutto e per tutto, i fenomeni estetici da noi trattati a proposito della *materia* del discorso.

Non ci indugeremo, quindi, se non sopra una peculiarità che presenta la metafora da questo punto di vista. Ed è che il modo di rappresentarsi la realtà di colui che adopera la metafora si rivela non soltanto nel fatto ch'egli attribuisce a un dato soggetto certe note contenute in un'altra rappresentazione, ma altresì nello spontaneo eliminarsi per lui dei caratteri superflui di questa. Quando Dante chiama l'Italia « Nave senza nocchiero in gran tempesta », non soltanto mostra di ritrovare nelle condizioni dell'Italia a lui contemporanea un insieme di note astratte contenute anche nella rappresentazione della nave; ma mostra che per lui nella rappresentazione della nave gli elementi non corrispondenti a quella dell'Italia si lasciano facilmente eliminare. Mentre, poniamo, uno storico che delineasse freddamente le condizioni d'Italia all'aprirsi del secolo XIV, pur trovando nel quadro di esse condizioni quelle tali note che ci trovava Dante, non adoprerebbe la metafora della nave, perchè per lui la convenienza dell'elemento appropriato non compenserebbe la sconve-

nienza dell'elemento esuberante. Ecco dunque un modo diverso di rappresentarsi, non le note da predicare in un certo soggetto, ma i rapporti fra queste e un'altra rappresentazione. Ecco un altro carattere della funzione rappresentativa dello scrittore, che può importare un duplice valore estetico della materia del discorso: valore di riproduzione, secondo che i rapporti suddetti sembrano corrispondere più o meno al vero obiettivo; valore di espressione, quando l'inesatta visione dei rapporti si interpreti come prodotta da uno stato sentimentale, passionato. Questo valore espressivo della metafora è appunto quello che noi riconosciamo al suo abbondare nel linguaggio poetico. Il poeta cade spontaneamente nella metafora, perchè l'animo eccitato favorisce l'eliminazione delle differenze fra l'immagine metaforica e la rappresentazione propria; e per processo inverso noi, in questa anormale eliminazione che l'uso della metafora ci rivela, leggiamo l'eccitazione dell'animo. Il suddetto « nave senza nocchiero in gran tempesta » è caldo di poesia appunto per questa ragione: lo storico non lo avrebbe adoperato perchè avanti all'animo freddo la nave presenta troppo notevoli differenze da una nazione.

Anche sotto questo punto di vista, il valore sentimentale della metafora è antagonistico al suo valore riproduttivo: chè la metafora rappresenterà tanto maggior calore di affetto quanto più l'eliminazione di elementi sconvenienti è stata abbondante. Con ciò, per altro, siamo ben lungi dall'affermare che una qualunque assimilazione di idee remote sia energicamente espressiva. Anche questa anormalità di rappresentazione ha le sue leggi psicologiche. Vi sono

arditi ravvicinamenti che avvengono davvero con spontaneità, data la prospettiva di una certa situazione sentimentale: e quindi esprimono questa. Ma ve ne son di quelli che non hanno un correlato sentimentale, perchè l'animo umano normale in nessuna situazione spontaneamente li produrrebbe. Sono metafore *a* a cui non corrisponde nessuno stato sentimentale *b*: meri artifici a freddo. E il lettore resta freddo.

S'intende anche che la metafora deve accompagnarsi e accreditarsi con tutti gli altri mezzi d'espressione che lo scrittore ha in suo potere. Se nel bel mezzo d'uno scritto compassato e gelido lo scrittore dà fuoco improvvisamente a un'ardita metafora, il lettore non se ne accende proprio nulla, e non nota altro che la sua sconvenienza riproduttiva. La metafora può aggiungere a poco a poco calore all'animo del lettore già infervorato dall'argomento, dalle situazioni, e via via. Da sola non riuscirebbe mai a grandi cose. Questa è la ragione per cui gli scrittori artificiosi che simulano più che non sentano calor di passione, se non hanno una grande abilità nel comunicare al loro scritto una forma coerente e proporzionata d'espressione in tutte le sue parti, mal riescono ad esser caldi a furia di metafore.

Ed ora potremo rispondere alla questione, se la metafora sia trasporto di parole o di pensiero. Di parola, come dicevano e dicono ancora molti testi di retorica, no. Chè la funzione verbale è riproduzione simbolica d'un'idea per mezzo d'un suono; onde non v'è trasporto di parola se non dove un

suono rappresenti un'altra idea da quella che convenzionalmente è la sua. Or quando io dico « Napoleone era un fulmine », la parola *fulmine* indica nè più nè meno che l'idea del fulmine, come sempre. — D'altra parte questa rappresentazione non è propriamente quella a cui io voglio che giunga chi mi legge: è semplicemente un tramite attraverso il quale io intendo che si arrivi alla rappresentazione della nota analitica propria da me fissata in Napoleone. Metto lì l'idea di fulmine perchè il lettore accorto ne tolga quel che va tolto e si tenga solo il residuo buono; un lettore che non sapesse oltrepassare l'idea metaforica, e tirasse dalle mie parole la conclusione che Napoleone proprio lampeggiava, non avrebbe afferrato il mio pensiero. Ma fra il pensiero propriamente detto, cioè la rappresentazione obbiettiva, e la parola propriamente detta, cioè la veste simbolica del discorso, c'è, abbiám visto, uno stadio intermedio che è la funzione ideologica. Or la metafora è per l'appunto trasporto della funzione ideologica. A una rappresentazione ideologica propria si sostituisce (e per quali motivi estetici lo abbiám visto) una rappresentazione ideologica impropria, restando però fisso l'elemento obbiettivo che questa come quella è in ultima analisi destinata a rappresentare.

Solo in un certo senso si può dire che la metafora implichi un po' anche un diverso modo di rappresentarsi la realtà obbiettiva, cioè in quanto essa è frutto dell'apparire più o men facile l'eliminazione dell'improprietà dell'immagine metaforica,



Detto della metafora è quasi esaurita la trattazione dei traslati; non solo perchè forse i nove decimi di quelli che si fanno sono metafore, ma perchè fondamentalmente, per quel che concerne la loro natura intima e le loro ragioni estetiche, vale per tutti quanto della metafora abbiám trattato. Un processo addirittura uguale alla metafora c'è anzi nell'allegoria, nella similitudine e in quelle forme di antonomasia, sineddoche e metonimia, che sostituiscono il più concreto al più astratto, all'immagine meno complessa una più complessa che la contiene. È sempre un superfluo di rappresentazione, facilmente eliminabile, compensato dalla coerenza, ricchezza e rapidità di quel tanto che è riproduzione propria. Anche qui, ben inteso, può aversi un risultato esteticamente negativo se il vantaggio non contrappesi la sconvenienza, e un effetto neutrale ove le due forze antagonistiche si bilancino ovvero l'uso abbia spogliato l'immagine figurata della sua concretezza. Un valore estetico perfettamente neutro ha oggi, p. es., il nome di *cicerone* dato alle guide pubbliche dei musei, gallerie ecc.

Anche questa specie di tropi simili alla metafora possono avere, e per le stesse ragioni, un certo valore espressivo, sentimentale; anche in essi il valore sentimentale è antagonistico a quello riproduttivo. Salvo il nome, insomma, essi sono metafore; e non ripeteremo cose già dette.

Un'altra sorta di tropi è quella che sostituisce all'analisi ideologica d'un elemento rappresentativo *a* una rappresentazione ideologica *b*, che invece di essere, come nella metafora, sovrabbondante, è parziale. Com'è quando si usa la parte per il tutto o il generico per il particolare. Ma a compensare il difetto, che si lascia del resto immediatamente e spontaneamente sanare, sta una specie di prospettiva per cui l'elemento parziale *b* vien messo in prima linea rispetto agli elementi trascurati e sottintesi dell'obbietto *a*, ritraendo così una reale preminenza, rispetto a quel dato punto di vista, di quella certa parte nel suo tutto. Quando si dice d'un povero che non ha *un tetto* dove ripararsi, è vero che quanto egli vorrebbe avere non è proprio soltanto un tetto, bensì una casa; ma in questa casa, considerata come riparo dalle intemperie, il tetto si presenta in prima linea, e questa prospettiva, resa dall'immagine traslata, compensa la negligenza e l'incompiutezza immediatamente sanabile dell'immagine medesima. Così quando il Leopardi dice che Virginio rompe il bianchissimo petto a Virginia col « rozzo acciar », l'immagine dell'acciaio si integra immediatamente in quella d'un'arma d'acciaio, con questo vantaggio sull'espressione propria « rozzo pugnale »: che nell'immagine risultante l'elemento intuitivo che gerarchicamente prevale è l'esser d'acciaio.

Finalmente abbiamo l'*ironia*, in cui l'elemento analitico sostituyente suscita il sostituito per contrasto. Lo scrittore, in luogo di analizzare questo ideologicamente, rappresenta un'idea opposta, che fa balzar

fuori l'immagine propria con energia, compattezza, ricchezza. È come se per mostrare bene tutto ciò che in un corpo c'è di nero, gli si mettesse dietro un foglio di carta bianca. Quando d'un birbante si esclama « che sant'uomo! », tutti gli elementi che contrastano alla santità spiccano nella sua figura morale con viva efficacia.

Resterebbero ancora una quantità di forme di metonimia (causa per l'effetto, contenuto pel contenente, strumento per l'arte, simbolo per la cosa simboleggiata, ecc. ecc.); ma noi non scriviamo un trattato di retorica e ci asterremo dal perseguirle una per una. Dove la metonimia non sia divenuta ormai una parola in tutto e per tutto propria (come quando si dice *il caffè* per la bottega dove si fa e vende il caffè, *il Senato* per l'assemblea dei senatori, ecc.); o non costituisca un mero artificio di stile nell'usar parole e forme arcaiche in vista di quel tale potere espressivo che dicemmo trovarsi in esse (come chi dica *Bacco* per il vino, *Marte* per la guerra, ecc.); o non sia una mera abbreviazione materiale del discorso (come se si dice *il primo violino*, per colui che suona il primo violino); o qualcosa di simile: quando, ripeto, sia un vero e proprio traslato, che implichi cioè nello scrittore la coscienza di adoperare un'idea non in tutto propria, la sua natura estetica non differisce in nulla da quella de' troppi già esaminati. È sempre una rappresentazione che si sostituisce all'analisi ideologica d'un'altra rappresentazione, col fine di suscitare questa più vivacemente. Chi, poniamo, dica « insultar la canizie » lo fa per

suscitare viva l'immagine di quella venerabilità di cui la canizie è segno; e a questa venerabilità senile pensa e vuol che pensi il lettore. Chi dice « guadagnarsi il pane col sudor della fronte » non si ferma nè vuol che il lettore si fermi alla pura immagine del sudore, ma che, oltrepassando questa, giunga alla rappresentazione di una fatica di cui il sudore è semplice segno.

COROLLARI.

I. — LE TIPIFICAZIONI ARTISTICHE.

Abbiamo già osservato questo fenomeno estetico nel campo dell'architettura. È quello in cui esso avviene in maggior misura e con maggiore continuità: e perchè i fini pratici, che non mancano quasi mai nei prodotti di quest'arte, generano più naturalmente una certa uniformità, e quindi la formazione d'un tipo, in tutti i prodotti che in una data epoca, con quei dati mezzi e quei dati materiali, si propongono uno stesso fine; e perchè non intervengono le forme di natura a richiamare alla libertà delle forme, interrompendo nel gusto quella specie di circolo vizioso che vi si determina.

Ma in tutte le arti il fenomeno può sporadicamente aver luogo. Sono tipificazioni elevate a teoria le famose regole classiche sul poema epico, sulla tragedia, sulla commedia, sull'orazione, sulla satira, su tutti quelli insomma che si dicevano *i generi letterarii*. Sono frutto pratico di tali tipificazioni le servili imitazioni dei poeti antichi che hanno afflitta la nostra letteratura dal Rinascimento al Romanticismo; il quale alla sua volta, bisogna pur dirlo, non ha mancato di produrne delle nuove con la ballata, i

drammi o romanzi storici ecc., conati su stampo fisso. Sono tipificazioni le ricorrenze spiccatissime di certi tipi virili e femminili nelle varie scuole pittoriche, come le facce così caratteristiche di Madonne, santi, sante, puttini, nella scuola peruginesca, nella scuola botticelliana, nella leonardesca, nella raffaellesca, nella correggesca e via via: che se in parte provengono da un ideale artistico sinceramente diverso, in gran parte sono mero frutto di idolatria per quei certi tipi fissati dai varii maestri. Sono tipificazioni le regole classiche musicali dell'*ouverture*, della *sinfonia*, della *sonata* ecc.; quelle che fissano una data forma allo *scherzo*, al *minuetto*, alla *marcia*, e via discorrendo.

E sono tutte quante tipificazioni il cui principalissimo fondamento è l'autorità del già fatto. Si fa così perchè altri ha fatto così. È una norma estetica artificiosamente creata, e che si potrebbe lasciar correre se, oltre al danno più lieve di certe artificiose ammirazioni, non producesse il gravissimo inconveniente di giudizi sfavorevoli, di condanne estetiche rivolte alle opere che si allontanino da quei tipi, seppur tali opere non abbiano in sè nulla di condannabile rispetto a quello che sarebbe il gusto ingenuo, non tipificato, di chi le condanna. Ma questo loro effetto negativo si risente invece in larga misura; ond'esse vanno considerate come una vera malattia del gusto. I cui effetti pratici sono più o men cattivi a seconda del modo come tal genere di tipo ha avuto origine.

Giacchè il tipo può formarsi sulla produzione d'un artista, d'una scuola, d'un popolo, la quale, suscitando

un vivo consenso, divenga quasi esclusiva materia di contemplazione estetica e finisca per imporsi in tutti i suoi caratteri cristallizzati in tante totalità fisse. Così nel Rinascimento, a furia di non studiare altri esemplari poetici che i greci e i latini, si formarono spontaneamente i tipi fissi dei varii generi letterarii. In simili casi il tipo di riferimento, nato da un fatto di abitudine che ha avuto origine in una sincera ammirazione, ha almeno il vantaggio di avere, in certe linee generali, un valore estetico anche rispetto alle norme più salde e fondamentali del gusto. Se nella produzione artistica si vuol trovare quel certo tipo, è, in parte, perchè esso ha cominciato dal piacere in modo indipendente, a prescindere dall'abitudine. Perciò è che anche noi del secolo ventesimo, che non siamo più mossi da quelle speciali ragioni tipiche che vigevano nel cinquecento, troviamo però nelle opere d'imitazione di que' tempi certi pregi estetici innegabili. Certo non le ammiriamo più *perchè ed in quanto* rispondono ai tipi classici, e le ammiriamo quindi assai di meno; ma il rispondere ai tipi classici, che eran belli in sè, fa sì che, anche senza l'intervento delle ragioni tipiche, noi le troviamo per certi rispetti lodevoli. Non ci piace più la rispondenza al tipo senza riguardo del valor di questo; ma poichè questo era bello in sè, ciò che gli somiglia ha pur qualcosa di bello.

Ma altre volte il tipo non si determina per abitudine nata da ammirazione, bensì per autorità, per preconconcetto, per qualsiasi altro motivo del tutto estraneo all'estetica. Certi caratteri della letteratura classica, p. es., non è già che fossero capaci di pia-

cere in sè, ma si accettavano per tacita o esplicita imposizione, solo perchè appartenevano a quelle opere considerate come modelli del genere; certi altri erano imposti da regole male interpretate, come quelli delle famose unità. Per una ragione del tutto opposta alla pedanteria classica, le nuove forme che va creando man mano la moda, si accettano come tipi di riferimento solo perchè sono moderne, da chi non discute neppure che la modernità non vada idolatrata. In tutti questi casi il tipo non ha già in sè ragioni estetiche indipendenti, ma genera un diverso apprezzamento estetico della produzione che vi risponde più o meno. Valore estetico che, naturalmente, ha vigore nei gusti finchè dura il regno del tipo: quando questo cade, e si rompe il circolo vizioso, si annulla del tutto senza lasciar traccia di sè, e appare storicamente come una forma morbosa. Oggi nessuno considera più come pregio di una tragedia di Racine l'aver cinque atti e il rispettare le unità, o si sogna di lodare una canzone perchè la stanza risponda alle regole che governano i piedi e le volte. Come fra cent'anni, e fors'anche fra venti, nessuno ammirerà più le decorazioni mollusche che infestano oggi in ogni forma le nostre città, e che gli spasimanti del moderno ammirano perchè rispondono all'ultima espressione del *modern style*. E anche prima, speriamo, di vent'anni, nessuno troverà più niente di bello in quei versi ottici che il genio musicale di certi poeti contemporanei ha sostituito ai versi acustici, e che mandano oggi in solluchero certi lettori e gonfiano di vanità certi scrittori di certi giornali letterarii, sol perchè son versi fatturati alla moderna.

II. — IL GIUDIZIO INGENUO E IL GIUDIZIO CRITICO.

Se comunemente l'impressione estetica dell'opera d'arte non è prodotta da altri coefficienti che i già trattati, n'entra in campo alle volte un altro ancora, e assai notevole. Avanti ad un'opera d'arte può nascere nell'osservatore una tendenza a non apprezzare già l'opera in sè, qual essa di fatto è, ma a valutare l'attività artistica di cui essa è frutto, a giudicare nell'opera il merito artistico dell'autore: il che significa apprezzare solo quel tanto di bellezza che appare come lavoro individuale dell'artista. L'originalità intesa nel senso più largo, e come indipendenza dalle opere artistiche altrui, e come novità di creazione rispetto agli elementi di bellezza che facilmente ci offre la natura; quell'originalità che è quasi una misura della profondità del fantasma d'arte oltre il livello di ciò che è ovvio, patente, comune, e del lavoro compiuto per raggiungerlo: tale originalità, ripeto, diviene coefficiente notevole dell'impressione estetica. Mediocre, come poco originale, può esser giudicato quello stesso romanzo, o quadro, o statua, o melodia, che, se originale, sarebbe apprezzato qual capolavoro.

Questa disposizione, che per intenderci diremo *critica*, produce un giudizio che non per riflessione soltanto differisce da quello che pronunzierebbe la disposizione *ingenua*, la quale non guarda più in là dell'opera in sè. Se il giudizio critico fosse in tutto riflesso, ed elaborato sull'esame degli elementi este-

tici dell'opera d'arte alla stregua della loro originalità, sarebbe un prodotto secondario, estratto da una prima impressione estetica in tutto identica all'impressione ingenua. Invece nella disposizione critica è in parte già diversa l'impressione. Un critico d'arte che veda in un quadro una figura quasi copiata, o senta in un'aria una reminiscenza palese d'altro motivo, addirittura non riceve l'impressione estetica che ne proverebbe se fossero prodotti originali. Quella figura o quel motivo restano per la sua sensibilità estetica in un piano assai più remoto, e ne riceve sì e no un godimento. Onde il giudizio di mediocrità ch'ei pronunzia, non è soltanto un modo di giudicare nell'opera l'ingegno dell'artista; ma è, in parte, impressione immediata che riceve dall'opera stessa. Quel che non appare come prodotto originale dell'autore è in essa come attenuato, offuscato, dileguato. Certo, a furia di ragionamento il critico e l'ingenuo posson pure arrivare a mettersi d'accordo; ma è un accordo teorico e di mero raziocinio, intellettuale più che sentimentale; di fatto resta sempre che avanti alla stessa opera l'uno può godere molto più dell'altro, e quindi il giudizio estetico spontaneo può risulterne molto diverso.

I due criterii, *critico* e *ingenuo*, di rado si trovano nella loro perfetta purezza. Nel caso più frequente si ha una disposizione intermedia, mista dell'uno e dell'altro, con la possibilità, s'intende, di svariatissime proporzioni relative. Generalmente, in sul nascere delle arti, nell'infanzia dei popoli, fra le persone del volgo, nei fanciulli, c'è un abbandono, un obbligo quasi totale nella considerazione del bello rappresen-

tato, senza che vi s'insinui menomamente il pensiero della maggiore o minore originalità dell'opera d'arte, del merito più o men grande che c'è nella creazione di quel bello. Per l'artista invece, per l'intenditore, per il critico di professione, per l'uomo dal gusto evoluto ed esercitato, giudicare un'opera d'arte è giudicare quanto di bello abbia prodotto l'autore per lavoro individuale (¹). Il bello dell'opera incomincia al di sopra di quel livello estetico a cui l'autore poteva giungere senza sforzo: questo livello è, nell'opera d'arte, il punto neutro della bellezza. Ond'è che mentre la persona ingenua prova un grande piacere a veder, per esempio, una Madonna dai lineamenti regolarissimi, il critico potrà sentenziare che si tratta d'una bellezza assai ovvia e convenzionale, e non provarci il minimo gusto. La persona ingenua può ammirare moltissimo una situazione assai drammatica, che il critico reputa artisticamente nulla perchè sfruttata e comune. Quella ammira l'imponenza d'una statua colossale; mentre il critico la trova mediocre, chè ad ottenere effetti di grandiosità a furia di dimensioni ci vuole ben poco.

Fra queste due tendenze estreme, intercede, come abbiain detto, un'infinita gradazione di gusti, in cui esse si trovano variamente temperate. Il maggior

(¹) Si osservi come il criterio ingenuo e il critico si ripartiscano sotto un certo rispetto allo stesso modo che le tendenze idealistiche e le naturalistiche. E si comprende, dal momento che la ragione naturalistica nasce appunto dalla piena coscienza di essere avanti a una riproduzione artistica di fatti naturali, non ad un fatto di »

numero delle persone colte giudica appunto secondo una ragion composta delle due.

Che in questa scala di gusti non possa segnarsi un punto assolutamente più legittimo degli altri, è evidente. Ogni punto di vista rappresenta un fatto psicologico, di cui, come di qualunque fatto psicologico, non si può misurare la legittimità altro che rispetto a un'obbiettività relativa, rappresentata dal tipo psicologico normale. Ma quale, nel caso nostro, qual è mai questo tipo psicologico normale? Il giudizio ingenuo, o la sua prevalenza nel criterio misto, ha per sè la maggioranza numerica assoluta; il giudizio critico, o il suo preponderare nel criterio composto, ha per sè le coscienze più evolute e dedite consapevolmente all'arte e alla critica. Ma fin dove bisogna reputare assolutamente più legittime tutte le forme dell'evoluzione psichica che accompagnano il progresso d'una data attività, fin dove si può invece ritenere che certe forme si evolvano regressivamente nel progresso di certe altre, sì che il progresso delle une importi nelle altre decadenza e degenerazione? E in tal caso il gusto raffinato del critico puro non potrebb'essere un gusto degenerato e corrotto? Perdere l'ingenuità non sarebbe perdere la sanità del gusto? Tutte domande a cui non si potrebbe rispondere categoricamente altro che dommatizzando. E in buona filosofia chi dommatizza è eretico.

Un fatto, per altro, potremo osservare. Ed è che mentre il giudizio ingenuo resta sempre coerente a sè stesso, il criterio critico, per quanto riguarda l'originalità rispetto ad altre opere d'arte, è applicabile solo a certi prodotti dell'ambiente più noto, più pros-

simo, più familiare. Dovunque sia ignoto l'autore, remota l'epoca, imperfette le cognizioni dell'ambiente, salvo a commisurare l'originalità con le fonti naturali del bello, ritorna in campo per chiunque il giudizio ingenuo. Entriamo in un museo di antiche statue col critico più disposto all'applicazione del giudizio critico, e vedremo ch'ei giudicherà quel che l'opera vale in sè stessa. Giacchè come potrebb'egli sapere con precisione se e quali precedenti quella tale statua aveva avuti in quella o in quell'altra opera d'altro scultore? E pur sapendolo in parte, il confronto non sorgerebbe tanto spontaneo e immediato da produrre un effetto sull'immediata impressione estetica. Il giudizio critico completo è insomma un lusso che può concedersi integralmente solo di rado; ed è per questo qualcosa di molto soggettivo e casuale anche rispetto a una certa forma di gusto. Lo stesso critico che giudicherà opera mediocre S. Francesco di Paola a Napoli perchè è un'imitazione del Pantheon, o il Perseo del Canova perchè somiglia all'Apollo di Belvedere, non si sogna di deprezzare il Partenone per i tanti templi dorici simili che lo precedettero, nè la Venera Capitolina perchè somigl'a a tante altre Veneri. Questa incoerenza fa sì che di due persone nel cui gusto entri in uguali proporzioni la tendenza al giudizio critico, pur davanti alla medesima opera, o per disparità di cognizioni storiche ed artistiche, o per disposizioni psicologiche speciali, l'una sia tratta ad applicarlo, l'altra no; e ne nascono quindi da una medesima forma di gusto due giudizi diversi sull'identico obbietto: che è il colmo della subbiet-

tività. Ovvero, pur essendo ambedue disposte ad applicare il giudizio critico, l'una potrebbe farlo con maggior pienezza dell'altra per cognizioni più abbondanti; e derivarne quindi anche in questo caso una sentenza dispari.

Ma non basta. Anche date le stesse conformazioni generiche di gusto, la stessa tendenza particolare di fronte a una data opera, e le stesse condizioni speciali, una discordanza di giudizio critico può nascere da un diverso modo di apprezzare l'originalità. Giacchè tale valutazione non è obbiettivamente precisabile altro che a grandi linee. Certo Canova scolpendo il Perseo fu meno originale di Michelangelo quando plasmò il suo Mosè. Ma in infiniti altri casi ogni apprezzamento è impossibile, e tutto si riduce a valutare secondo impressioni in gran parte soggettive: soprattutto ove l'imitazione consista in ispunti diversamente svolti ed elaborati, in vaghe reminiscenze generiche trasformate totalmente nei particolari, in particolari simili subordinati a un complesso nuovo che ne cambii di molto il significato. È più originale l'*Abbieta zingara* di Verdi rispetto all'*Eja mater* di Pergolesi, o l'aria *Dai campi* del Mefistofele rispetto all'*andante* della *Sonata a Kreutzer*? La *Zaira* di Voltaire si distacca dall'*Otello* di Shakespeare più o meno di quello che lo *Jacopo Ortis* s'allontani dal *Werther*? Somiglia più il palazzo Odescalchi di Roma al palazzo Strozzi di Firenze, o l'arco della Pace di Milano all'arco di Settimio Severo? Domande a cui tutti i critici del mondo non potrebbero rispondere in modo obbiettivo. Eppure sull'impressione di tale originalità ha radice il giudizio artistico ogni

volta che, in qualsiasi proporzione, vi concorra la tendenza critica.



Nella divergenza tra il criterio ingenuo e il criterio critico ha origine in gran parte il dissidio delle opinioni circa i rapporti fra l'arte e la morale.

Tale dissidio ha, veramente, una prima e più profonda radice nelle ragioni estetiche generali, a seconda che voglia ammettersi o no l'esistenza d'un bello morale anche in natura. Da noi questa pregiudiziale è stata già risolta coll'ammettere il principio secondo noi fondamentale d'ogni ricerca estetica che non voglia aggirarsi in un circolo vizioso: doversi considerare come bello ciò che l'uso più stabile della lingua chiama così. Ora, che tanto nella lingua parlata come nei monumenti letterarii d'ogni tempo e luogo si parli di bei sentimenti e brutti sentimenti, belle azioni e brutte azioni, facce belle che esprimono una bell'anima e brutte che esprimono un'anima brutta, e così via; tutto ciò, dico, è questione di fatto. Noi abbiamo quindi ammessa ed ammettiamo senza discussione l'esistenza, in natura, d'un bello morale: morale, ben inteso, non nel senso che si accordi a questo o quel sistema di precetti filosofici o religiosi da ritenersi obbiettivamente giusto; bensì in quanto vi sono contenuti psichici capaci di suscitare un consenso simpatico.

La questione si restringe quindi al campo dell'arte e si riduce a questo: la simpatia morale può

essere elemento di bellezza artistica? È quello appunto che si ammette o si nega a seconda che prevalga il giudizio critico puro o vi si mescoli in qualche misura l'ingenuo. La tendenza ingenua dà naturalmente un largo tributo d'ammirazione al simpatico morale nell'opera d'arte. Ne abbiamo una prova nei monumenti d'arte sorti nelle condizioni primitive della psiche umana o destinati a un pubblico psicologicamente più primitivo. Il trionfo dell'oppresso sull'oppressore, la punizione del malvagio, la vendetta del fato o di Dio, sono elementi essenziali di siffatte produzioni. Le favole non piacerebbero ai bambini e i drammi popolari non piacerebbero al popolo, se tutto ciò che in quegli intrecci drammatici v'è di simpatico non finisse col trionfare su ciò che v'è di moralmente antipatico. E tale trionfo costituisce per la psiche ingenua un elemento estetico di prim'ordine. Il dramma in cui il tiranno è rovesciato e ucciso è un bellissimo dramma per la semplice ragione che in natura sarebbe un bel fatto la caduta d'un feroce oppressore; e in natura così lo chiamerebbe anche il critico d'arte. Gli esempi di generosità eroica, di magnanimità, d'abnegazione, costituiscono per quella forma di psicologia ingenua pregi estetici ricercatissimi. Viceversa il brutto morale non si tollera che come molla necessaria a produrre intrecci assai drammatici, e a patto che poi soccomba. Al più si tollera nella forma impersonale del fatto tragico prodotto non già da volontà umane, ma dal caso, dalla sventura: che è la forma in cui, come dicemmo a suo luogo, l'attenuazione che l'antipatico subisce nel campo dell'arte è maggiormente sensibile.

D'altra parte la veduta critica in presenza dell'opera d'arte si domanda, sia pure inconsciamente: che v'è di bello che sia prodotto meritorio dell'artista? E nell'esclusione di ciò che non par tale è compreso quasi sempre tutto il bello morale. Giacchè se pur troppo gli esempi di tale bellezza non sono frequenti in natura, e anzi l'esser belli sia appunto, come vedemmo, condizionato dalla loro rarità, altrettanto ovvio e facile è il fingere nell'arte gli esempi più inauditi di simpatia morale. La fantasia può crearli sopra un formulario che escluda quasi ogni lavoro individuale dell'artista. Basta spingere agli estremi il sacrificio, l'abnegazione, l'eroismo, il coraggio, la bontà e via via. Si aggiunge l'influenza delle ragioni naturalistiche, sempre vigenti nella considerazione critica; le quali, col loro richiamo alla realtà più comune, neutralizzano pure quel po' di merito che, anche secondo il punto di vista critico, potrebbe restare all'autore nella creazione di forme di bellezza morale di una qualche originalità. Ecco come, secondo il punto di vista critico puro, l'elemento della simpatia morale finisce coll'essere pienamente trascurato nella valutazione estetica dell'opera d'arte, o almeno col restare così secondario, da dar luogo alla formazione di sistemi teorici che, idealizzando le tendenze pratiche, la escludono addirittura; e con tale tono di sicurezza, come se l'esclusione avesse radice in qualche supremo postulato dell'intelletto.

Invece è tutta questione soggettiva. Secondo che si giudichi col criterio critico puro o con un criterio in cui le tendenze ingenue abbiano una parte più o

meno importante, si prova o no l'ammirazione estetica anche per l'elemento moralmente simpatico dell'opera d'arte: e, in caso affermativo, in gradi diversi a seconda del concorso della tendenza ingenua. Non staremo a ripeterci ancora qui sull'impossibilità di fissare una norma obbiettivamente assoluta. Osserveremo solo che in un quadro dei gusti, considerati nel tempo e nello spazio, l'ammirazione più o meno intensa del bello morale nell'arte è di gran lunga la più diffusa. La sua assoluta esclusione come coefficiente di pregio artistico è limitata al gusto di pochi: moderni quasi tutti e critici di professione. Che se oggi accettano teoricamente tale esclusione come principio critico indiscusso anche coloro che son sensibili alla simpatia morale dell'opera d'arte, gli è per un curioso equivoco. Il fatto che può esserci una bellezza artistica assai intensa, anche senza la simpatia morale, ha indotto nell'opinione che bellezza e simpatia morale siano due cose diverse: ma non soltanto nel senso giusto di quest'affermazione, che *non tutto quello che è bello è morale*; bensì anche in un senso eccessivo, nato dal capovolgimento illegittimo della sentenza, nel senso cioè *che tutto quello che è morale non è bello*. Così è che molti hanno una teoria e una pratica che sono in opposizione fra di loro, e si condannano a escludere dal valore estetico ciò che a loro pur piace, per l'autorità d'un principio malinteso.

Il punto di vista da cui noi abbiamo gettato un rapido sguardo sulla questione dei rapporti fra arte e morale, non ha che vedere con un'altra forma di

moralità della produzione artistica, la quale moralità non è quella dell'opera in sè, in quanto fantasma o esecuzione, ma riguarda l'atto pratico della pubblicazione, esposizione, diffusione dell'opera stessa. Un quadro anche non rappresentando atti immorali può essere osceno. Osceno può essere un libro, per descrizioni di atti non però immorali in sè stessi. Or bene, in questi casi l'opera in sè non ha disvalore di antipatia morale; e anche chi giudichi ingenuamente del suo pregio tenendo conto del coefficiente morale, non può trovar nulla da ridire sul valore dell'opera stessa. Potrà invece biasimare l'autore d'averla esposta o divulgata, e giudicare brutto il suo modo d'agire. Ma questo modo d'agire non riguarda menomamente la funzione artistica: è un che di sopraggiunto, di successivo, di affatto estraneo ad essa, e non intacca per nulla il suo valore estetico, qualunque sia il criterio che a quella possa applicarsi. Chi biasimasse, poniamo, artisticamente la descrizione minuta e senza veli che un poeta avesse fatto d'una notte nuziale, sotto qualunque punto di vista avrebbe torto. Pure simile confusione è stata spesso fatta dai sostenitori del valor artistico della morale, e con non poco danno della serenità delle dispute.

III. — LA SUBBIETTIVITÀ DEL GUSTO ARTISTICO.

Da quante molteplici ragioni particolari subbiettive scaturisca il giudizio che l'individuo può pronunziare sur una qualunque opera d'arte, risulta

ormai da quanto su tale punto siamo via via venuti trattando. Riassumiamo queste ragioni brevemente.

1° Sono soggettive tutte le ragioni estetiche esistenti negli obbietti di natura che l'arte può fare materia delle sue produzioni: è soggettivo il bello sensibile immediato, soggettivo il bello tipico, soggettivo il bello dinamico, soggettivo il simpatico, e così via.

2° Alcune arti, vedemmo, possono aggiungere alle ragioni estetiche naturali della loro materia la componente imitativa esterna. L'imitazione, in quanto fondata sul rapporto obbiettivo fra due forme, parrebbe quel che di più obbiettivo possa darsi. Invece vedemmo che il valore estetico dell'imitazione non nasce da un rapporto assoluto fra due termini, bensì da un valore tutto relativo del grado di identità, in quanto esso grado superi una certa misura esteticamente neutra. Or questo punto neutro, seppure si dia un medesimo obbietto da imitare, è segnato a un grado di fedeltà riproduttiva assai diverso a seconda delle condizioni dell'arte, della coltura dell'individuo, della sua esperienza, e via via. Quel ritratto che sarebbe sembrato stupendo nel secolo XIV, parrebbe brutto oggi; la statua che fa restar trascolato il barbaro, il fanciullo o il contadino, produce un'impressione esteticamente negativa sull'artista o sull'intenditore d'arte. E tutto questo è soggettività bella e buona. Una figura di Giotto è assolutamente bella o brutta? Nessuno potrebbe obbiettivamente rispondere.

3° Le ragioni estetiche naturali possono, in certe arti, comporsi antagonisticamente con quelle della

verosimiglianza. Ora, in primo luogo la verosimiglianza è in sè stessa suscettibile di apprezzamenti soggettivi. Essa, proprio come l'imitazione esterna, assume un valore estetico positivo solo quando sembri superare un certo grado necessario, ovvio, comune. Dovunque il verosimile non superi tale grado, non c'è bellezza. Nessun pittore sarà mai lodato per aver immaginato un uomo con due gambe invece che con una, o per aver rappresentato il fumo sopra un fuoco acceso, o per aver fatto gittare le ombre ai corpi esposti al sole. Di nessuno scrittore si citerà come esempio di abilità artistica l'aver fatto morire un uomo che si è avvelenato, o rompersi le ossa uno che si è gettato dalla finestra. Tutto ciò è in natura verità sacrosanta; ma troppo sacrosanta. La legge di natura si impone addirittura con autorità razionale, necessaria, e ciò esclude ogni possibilità di bellezza. Il bello c'è quando la legge della verosimiglianza è colta dall'artista con abilità speciale; quando noi sentiamo che l'artista ha rappresentato ciò che in natura secondo ogni probabilità sarebbe avvenuto, ma sentiamo pure che nulla lo costringeva a far necessariamente così, e proviamo anzi una sorpresa ch'ei l'abbia fatto. Massima verità, conciliata però con la minima necessità, ecco le condizioni della massima bellezza del verosimile. Or questi apprezzamenti di verità e di necessità son pure qualcosa di assai vago ed incerto. La verità estetica, appunto perchè non obbiettivamente assoluta, è indimostrabile, nè precisamente commensurabile è il suo diverso grado. E tanto più vaga è la determinazione del grado preciso di non necessità della verità me-

desima. Onde un certo individuo può giudicare una trovata veristicamente bellissima l'aver fatto agire quel tale personaggio, data quella tale situazione, in quel tale modo; un altro può sostenere che invece c'è bruttezza perchè non c'è verosimiglianza; un terzo ribattere che anzi a lui quell'atto par molto verosimile, ma perfìn troppo, ovvio addirittura, e che quindi, se non brutta, la trovata non gli pare neanche bella. Naturalmente in molti casi il senso comune può parteggiare risolutamente per una delle tre opinioni; ma vi son casi in cui c'è molto d'impalpabile, il giudizio comune non si forma, le opinioni restano divise.

Or questa verosimiglianza, di cui l'apprezzamento in sè è abbastanza incerto, è spesso nell'opera d'arte una componente estetica antagonistica a quella che risulta dagli elementi estetici naturali. C'è anche qui tutta una scala nell'apprezzamento relativo delle due forze antagonistiche. C'è un criterio idealistico puro che non tien conto della verosimiglianza, c'è un criterio naturalistico puro che tien conto solo di questa, c'è tutta una gradazione intermedia di criterii misti, dall'uno all'altro estremo. Or dov'è la verità assoluta, obbiettiva? Domanda anche questa che non potrebbe sodisfarsi altro che con lo stabilire un tipo di psicologia assolutamente normale. Il quale non esiste. In generale osserviamo una prevalenza di idealismo nelle forme di psicologia più ingenua, una prevalenza di naturalismo nelle forme psicologiche più evolute. Il che proviene, in parte, dal fatto che l'anima primitiva, abbandonandosi maggiormente all'illusione artistica, dimentica di aver che fare con un prodotto artificiale, e resta insensibile alle

ragioni estetiche della verosimiglianza, che sussistono appunto in quanto l'opera d'arte non è un prodotto di natura. Ma da questa generica ripartizione delle due forme di gusto, potremmo poi concluderne che quella dell'anima primitiva è obbiettivamente men legittima di quella dell'anima evoluta? E se pure ciò si potesse stabilire, in qual precisa misura si dovrebbe fissare la limitazione naturalistica alle tendenze idealistiche? Chi ha vero spirito filosofico veda se è il caso di septenziare.

4° Finalmente altre potenti ragioni di varietà subbiettiva di gusto possiamo trovarle nelle diverse disposizioni di cui abbiamo ragionato nel precedente corollario.

Risultante di tutte queste soggettività è la soggettività del gusto artistico in genere e del giudizio artistico concreto pronunziato sulle singole opere d'arte. La quale trapela in mille modi da ogni parte, e più sarebbe manifesta se un tal quale rispetto a quelle che appaiono doverose opinioni non frenasse con un certo pudore le rivelazioni schiette ed ingenue, e non facesse adattare ad ognuno, un po' deliberatamente, un po' inconsapevolmente, le proprie forme di gusto a certi schemi prestabiliti e ufficiali, vuoi della tradizione, vuoi della pedanteria accademica, vuoi di quella non meno irragionevole della moda. Ma se fosse possibile penetrare nella coscienza dei singoli individui e leggervi quel che realmente vi si annida, si troverebbero forme di gusto così svariate e sorprese così inaspettate da far trasecolare i più prevenuti. Una fotografia Röntgen dei varii gusti, non darebbe forse in tutta l'umanità due figure in tutto

uguali; appena ne risulterebbe una certa comunanza di qualche tratto fondamentale, specie di vaga immagine galtoniana, frammentaria ed incerta, che sarebbe quanto di obbiettivo, in fatto di gusto, si può stabilire. Obbiettivo sempre, ben inteso, rispetto alla psicologia umana; non mai nel senso che il bello ad esso corrispondente possa considerarsi come bello assoluto in sè, indipendentemente dal piacere ch'esso suscita nell'anima umana.

Che quand'anche l'assurdo di un tipo di gusto comune a tutta l'umanità in un dato momento potesse realizzarsi, questo modello universale sarebbe soggetto a una inevitabile mutazione nel tempo. Pre-scindiamo dalle ragioni storiche che possano mutare radicalmente il contenuto psicologico dell'umanità, col mutar delle vedute filosofiche e religiose, delle cognizioni scientifiche e via via; e che possono quindi arrecare un mutamento nel contenuto dell'arte. P. es., una tragedia fondata come la greca sulla credenza nel fato, oggi non potrebbe sussistere. Ma tali mutazioni, dicevamo, non mutano lo schematicismo astratto del gusto e le proporzioni e l'efficacia relativa delle varie componenti del bello: mutano soltanto la materia che si subordina a tale schematicismo. La mutazione fatale cui intendevamo accennare riguarda invece proprio tale schema astratto. Il gusto risulta da un sistema complicato di componenti estetiche, equilibrate in un certo modo. Orbene, è fatale che la componente che in una certa forma di gusto rappresenta l'elemento preponderante, a poco a poco si attenui e ceda il primato

ad un'altra. Già nel gusto per il bello di natura il dedicarsi appassionatamente alla ricerca e al gaudio delle forme di bello che più ci attirano, arreca poi la sazietà, donde la ricerca di nuove forme. Dopo aver passato qualche mese in mezzo ai monti si gode di più la bellezza del mare. Or che cosa è la sazietà? Non è altro che l'attenuazione della sensibilità a furia d'uso e d'abitudine. La funzione reiterata della sensibilità a un dato stimolo ottunde la sua energia. Ora, una forma di bellezza che si preferisce o si ricerca, è appunto, se spesso ammirata, uno stimolo che ottunde a poco a poco la sensibilità corrispondente. In natura, poichè spesso non è facile procurarsi di tali gaudii reiterati, questa attenuazione, col conseguente mutar di gusto, non è frequente nè facile. Ma l'arte non è solo contemplazione quasi affatto passiva, è bensì produzione; e crea quindi liberamente forme di bellezza intonate al suo ideale. Onde il dominio d'una certa forma di gusto fa sì che l'uomo si circonda d'una produzione artistica ad esso corrispondente, ed eserciti la sua sensibilità estetica con maggior vivezza e frequenza su quegli elementi di bello ch'ei preferisce e che fa predominare nell'opera sua. Ma la produzione si ritorce contro il produttore. La sensibilità a quelle date forme di bellezza, a furia d'uso e d'abuso si attenua, si oscura. Il che è quanto dire che quella certa componente estetica si indebolisce, e nel sistema che forma lo schema del gusto ne prevale un'altra o più altre, mutando l'equilibrio risultante, cioè appunto il gusto. Da ciò un nuovo ideale artistico, da cui nuove forme d'arte, una nuova abbondante produ-

zione corrispondente. Che poi genera anch' essa la sazietà pei nuovi elementi dominanti: e così via, irrimediabilmente, necessariamente, fatalmente, in un succedersi interminabile di mutazioni.

Questo succedersi di diversi ideali fondamentali in mezzo all'infinita varietà dei gusti particolari ad essi subordinati, è un fatto evidentissimo nella storia dell'arte. Un'abbondante produzione plastica di bellezza tipica ottunde a poco a poco il godimento di tale specie di bellezza e prevale la componente dinamica: al periodo sublime succede in Grecia quello del *pathos*; alla scuola raffaellesca succede in Italia la bolognese; all'Accademia di David tien dietro in Francia la scuola romantica passionata con Géricault alla testa. L'idealismo perseguito con costanza finisce coll'ottundere l'ammirazione degli elementi artistici di bellezza ideale, e prevale la componente naturalistica: è il romanzo naturalista che succede al romantico-idealista, sono la scultura e pittura realistica toscana del quattrocento che succedono al misticismo trecentistico. E sarebbe vana pompa d'una ovvia coltura artistica proseguire in una enumerazione di esempi che la storia ci offre infiniti.

Sotto a queste mutazioni e alternative nel prevalere di questa o quella componente estetica fondamentale, vi son poi, com'è facile comprendere, alternative e mutazioni nel predominio di questa o quella particolare modalità d'una medesima componente. L'arte in prevalenza espressiva, per le medesime ragioni di sazietà di certe forme estetiche, può prediligere ora i sentimenti teneri, ora gli eroici, ora i faceti; l'arte decorativa in cui predomini l'elemento

sensibile immediato può passare dalla predilezione per le decorazioni geometriche a quella della policromia, da quella di certe armonie di colori a quella di certe altre; e così di seguito, fino alle minime variazioni nei minimi particolari.

Ora, in tutte queste continue evoluzioni e rivoluzioni di gusto, grandi e piccole, vi sono certe forme di gusto che permangono più a lungo e ricorrono con maggior frequenza, altre che sono più transitorie e più rare. È il solo criterio che possa far ritenere alcune forme più legittime di alcune altre. Ma, come ben s'intende, questa specie di gusto modello che può ricavarsi da una legge di maggioranza nello spazio e nel tempo, è qualcosa di così generico e vago che traccia appena una qualche linea di raffronto. Senza dubbio, quando vediamo l'ideale cavalleresco perdersi dietro a mere fantasticherie, in cerca di espressioni di meravigliosa potenza materiale, con l'oblio completo della verità di natura; o l'ideale secentistico perseguire a tutta possa l'artificio del dire, l'arguzia strana, il sorprendente; o l'ideale arcadico elevare a norma la scipitezza del contenuto: possiamo ben qualificare tutto ciò per morbosità di gusto, perchè son modi di sentire eccezionali ed effimeri. Ma non possiam dire altrettanto di forme di gusto che a noi sembrano difettose solo perchè non rappresentano il gusto dei nostri tempi, ma che in altri tempi hanno avuto una prevalenza indiscutibile, ripetuta e diuturna, e forse, quasi certo anzi, l'avranno di nuovo in un periodo ricorrente dell'evoluzione estetica dell'umanità. Vi sono principii critici che alla generalità dei dotti paiono ora con-

quiste indiscusse e sembrano costituire il fondamento più incrollabile alla valutazione estetica dell'opera d'arte. Oggi, ad esempio (e forse ancor più che oggi qualche anno o decennio addietro), una volta riusciti a dimostrare che un personaggio di romanzo o di dramma è inverosimile perchè nel suo genere è troppo perfetto, troppo idealizzato; o che una situazione è troppo eccezionalmente drammatica e par fatta apposta; o che uno scioglimento è troppo secondo i desiderii del lettore: assodato ciò, dico, pare d'aver dimostrato in modo obbiettivo il difetto estetico dell'opera d'arte. Gli è che noi siamo così infatuati delle ragioni naturalistiche, che esse per noi hanno acquistato valore assoluto. Gli è che l'idealismo abusato dalla scuola classica, e non meno, benchè in altra forma, da certi poeti romantici, ci ha resi meno sensibili, nel campo dell'arte, all'ideale della bellezza che piace in natura, ed ha prevalso la componente del naturalismo. Ma se ci domandassimo perchè un personaggio, una situazione, uno scioglimento creati dall'arte, *debbono* attenersi alla verosimiglianza più stretta, ed esser probabili oltrechè possibili; se, in altre parole, facessimo la critica dei fondamenti della nostra critica, ci accorgeremmo che giudichiamo così perchè così ci piace, ma che non ci soccorre nessuna ragione obbiettiva per ritenere il nostro gusto assolutamente superiore a quello di interi secoli di passato.

IV. — LA CRITICA ESTETICA.

Da tutte le considerazioni finora esposte, nasce spontanea la domanda: se possa avere esistenza legittima la critica estetica, e quale debba essere il suo compito. Dal momento che il bello è un fatto soggettivo, su che cosa fondare un apprezzamento obbiettivo dell'opera d'arte, quale quello della critica per l'appunto vuol essere? Criticare vuol dire giudicare, cioè applicar leggi; e le leggi del bello sono per ciascuno le leggi psicologiche del proprio gusto. Criticare obbiettivamente sarebbe invece applicare le leggi d'un gusto assoluto, obbiettivamente giusto. E non abbiamo per l'appunto di questo dimostrato l'assurdo?

Ma in primo luogo, se abbiamo visto non potersi assolutamente stabilire un tipo legittimo di gusto, abbiám pure riconosciuto come certi tratti fondamentali d'un gusto in certo senso assoluto, nella psicologia normale, attraverso le variazioni individuali, arrivino a delinearsi. Ora, applicando all'opera d'arte questi criterii la critica può confidare di gettar le basi d'un apprezzamento in qualche modo obbiettivo. Certo, a chi dica di preferire l'opera *a* all'opera *b*, la critica non può dimostrare che assolutamente *b* è migliore di *a*. Ma può in certi casi dimostrare che il gusto che preferisce *a* a *b* è eccezionale, strano, rispetto al sentimento più normale degli uomini. E se questo gusto strano non è d'un individuo ma d'un tempo, può dimostrare che nella storia dell'umanità,

sotto alle variazioni continue, si accenna però la tendenza a una forma più consueta di gusto, cui spesso si ritorna, rispetto alla quale *b* è migliore di *a*.

Primo requisito, dunque, di chi si accinga ad esercitare la critica estetica, è quello di formare in sè, colle più ampie conoscenze dei prodotti d'arte d'ogni tempo e d'ogni luogo, questa specie di scheletro solido d'un gusto più radicale e permanente e normale, alla cui stregua giudicare della probabilità che un'opera d'arte piaccia a molti e durevolmente. Il criticcuzzo improvvisato, il quale alla sua critica non dà altro fondamento che una psicologia in tutto simile a quella del suo tempo, può essere al più la voce del suo tempo e del suo mondo, e illudersi che questa misera voce copra la voce dei secoli, solo perchè l'una l'ha nelle orecchie, e l'altra parla da lontano. Egli è una molecola di quella massa di gusto che in quel momento ha quel certo impulso. Così un'alga che galleggia sul mare ha il moto della superficie ondosa, ed è perfettamente convinta che il mare sale quando l'onda che la porta sale. Come a pochi metri di là ce n'è un'altra perfettamente convinta che il mare scende, perchè la sua onda scende. Solo lo scoglio, che ha il piede nel fondo solido e s'erge col vertice immobile, sa quel che il mare realmente faccia. Or come lo scoglio è suppergiù, per quanto possa esserlo in certi lineamenti essenziali, il gusto più ampio e obbiettivo del vero critico; come l'alga galleggiante è il gusto dell'anima piccina, ristretta ai suoi tempi e ai suoi luoghi.

In tale compito della legittima critica estetica va naturalmente compreso prima d'ogni altro lo sve-

lare quelle tipificazioni di cui abbiamo trattato nel corollario secondo, le quali rappresentano una specie di circolo vizioso del gusto, che è una forma patologica anche rispetto a un dato temperamento estetico; e sono quindi quel che di più transitorio ed effimero possa esservi.

Ma non soltanto una generica valutazione alla stregua di certe basi più salde di gusto, è compito della critica estetica. Essa ne ha un altro notevolissimo nel rivelare a una forma qualsiasi di gusto quel che in un'opera d'arte v'è di bello o di brutto rispetto alle ragioni di quel gusto medesimo. È questo, anzi, l'ufficio più usuale della critica. Essa di solito non si mette a discutere sulle ragioni del gusto; ma presuppone una certa forma di gusto come legittima, indiscussa, comune a coloro che immagina di ammaestrare, e analizza i pregi e i difetti dell'opera d'arte relativamente a quella presupposta ragione. Lasciamo stare se questo sia un metodo perfetto, se la critica cosiffatta non somigli a un edificio senza fondamenti, e se per avventura non dipenda da ciò che la critica persuade sinceramente solo coloro che hanno, almeno in potenza, lo stesso gusto del critico, e fa un buco nell'acqua con chi ha gusto diverso. Certo è che questa rivelazione di valori estetici positivi o negativi rispetto a una ragione presupposta è pure un ufficio della critica, ed è anzi, dicevamo, quello che più sovente essa esercita.

Giacchè l'opera d'arte è talora un organismo così ricco e complesso, che a prima vista un individuo men pratico ed esercitato può non vederci la metà di quei valori che pure, rispetto al suo gusto stesso,

vi sono. Poniamo avanti a un quadro storico due persone che abbiano potenzialmente lo stesso gusto: che diano, cioè, la medesima importanza relativa alle ragioni idealistiche e alle naturalistiche, alle componenti tipica, dinamica, sensibile immediata, imitativa esterna ecc.; che abbiano in mente lo stesso ideale tipico; per cui i contenuti psicologici espressi si graduino secondo le stesse norme, e rispetto al dinamismo e rispetto alla simpatia; e in modo uguale si graduino i valori sensibili immediati; e siano esse persone disposte a dare ugual parte nell'apprezzamento dell'opera al criterio ingenuo e a quello critico. Or bene, potrà pur darsi che Tizio ammiri di più e Caio di meno. E come? Perchè a Tizio, esperto d'anatomia, gli ha dato nell'occhio che in quella figura il gioco dei muscoli non è esatto, e in quell'altra le articolazioni ossee non permetterebbero con tanta disinvoltura quel dato atteggiamento; e Caio non se n'era avveduto. Perchè Tizio, spirito più analitico e pronto, osserva subito essere inverosimile che quel personaggio A, nella situazione B, provi il sentimento di cui sul suo volto è l'espressione; mentre Caio, men pronto e meno esercitato a mettere in rapporto le singole parti d'un quadro, s'era fermato alla figura presa in sè, e gli era piaciuta. Perchè Tizio, più addentro nelle conoscenze storiche, osserva che quel personaggio non mostra il carattere che dalla storia risulterebbe; e Caio non ne sapeva nulla. E Tizio, gran conoscitore d'opere d'arte, nota qua e là reminiscenze e imitazioni, che Caio non avrebbe mai potuto rilevare. Or poniamo che Tizio comunichi a Caio tutte le sue osservazioni:

ecco che il giudizio di quest' ultimo s'accorderà subito col suo, e l'effetto della critica sarà stato quello di rivelare a Caio, sul fondamento del suo gusto medesimo, tanti valori estetici negativi che alla prima erano rimasti per lui inefficaci.

Come il brutto, così la critica può altre volte mettere in luce elementi di bellezza. Dovunque il bello nasca da un riferimento, da una corrispondenza di due termini, illustrare questa corrispondenza è rivelare al gusto una fonte di approvazione estetica. Il ripetersi monotono delle gride contro i bravi sul principio dei Promessi Sposi, si ammira come un pregio d'arte quando la critica osservi che lì il Manzoni si propone di fare un quadro dell'impotenza del governo; e questa impotenza da niente potrebbe esser meglio caratterizzata che dal ripetersi e rimbombare all'infinito di così pomposi, minacciosi, tuonanti, e sempre vani editti. Nella serenata del Don Giovanni può urtare un certo contrasto fra il tono appassionato della melodia e quello assai più leggero dell'accompagnamento. Ma quando la critica ricordi che quella appunto è la situazione psicologica — passione di parole sopra un fondo di cinismo sghignazzante — ecco rivelarsi una bellezza rimasta sulle prime occulta.



Resta però sempre che tale rivelazione di valori presuppone un dato gusto, e che anche laddove le ragioni di gusto che si presuppongono siano le più

universali e stabili, l'obbiettività assoluta del giudizio critico manca. Qualunque critica, la più complessa, la più profonda, la più radicata in quel che nella natura umana c'è di più permanente e immutabile, si riconnette in ultimissima analisi al germe d'ogni apprezzamento estetico: il *mi piace*. E il *mi piace* presuppone il piacere d'un essere, e il piacere d'un essere è un fatto tutto soggettivo, incapace di rivelare altro valore che rispetto a quel dato essere.

Alla coscienza comune questa verità riesce assai ostica. Che l'Apollo di Belvedere non valga obbiettivamente nulla più d'un mattone o d'una tegola, pare enorme. Eppure, se prescindiamo dal nostro piacere, è proprio così. In un mondo come quello che il Leopardi immagina nel « Dialogo d'un Folletto e d'uno Gnomo », un mondo, cioè, da cui l'umanità fosse scomparsa, le opere d'arte che potessero sopravvivere non sarebbero niente di diverso dalle forme di natura per noi più stupide e brutali.

La bellezza è nell'uomo, non nelle cose; morto l'uomo è morta la bellezza: quella, almeno, che noi chiamiamo tale. Giacchè per ogni forma sopravvivenente di psiche estraumana potrebbe ancora esistere qualcosa di simile a ciò che noi diciamo bello. Ma la *nostra* bellezza, sarebbe scomparsa. Quando l'uomo ammira e adora le più insigni produzioni dell'arte crede di abbandonarsi ad un'ammirazione e adorazione disinteressata, e adora invece l'idolo del proprio piacere. In fondo al fatto estetico non c'è appunto nient'altro che il culto del piacere, di questa forza che è principio primissimo della gravitazione psicologica umana e forse universale.

Questo soltanto, almeno, arriva ad affermare la ragione. Se poi tale piacere sia il rovescio a noi solo noto di qualcosa d'assoluto che alla nostra conoscenza si sottrae, nessun uomo a lume di ragione potrà mai saperlo. A questo punto siamo su quella soglia dell'inconoscibile avanti a cui Virgilio ha fornito la sua missione e si ritira. Chi ha una Beatrice, si rivolge a lei perchè lo aiuti a approfondire il guardo di là da quella soglia. Chi resta solo, sbarra gli occhi all'intorno, e non vede e non può veder altro che tenebre eternamente impenetrabili.

APPENDICE

LE TEORIE ESTETICHE DI BENEDETTO CROCE.

Esporre un proprio sistema d'estetica, sottintende senza dubbio il non accettare tutti i sistemi precedenti, ma non obbliga ad esporre le ragioni per cui non si accettano. Sarebbe praticamente impossibile, per le proporzioni a cui giungerebbe un tale esame critico; nè idealmente è necessario, visto che l'organismo delle proprie idee implica i motivi per cui non sembrano accettabili le altrui. Ma chi si accinga oggi a trattar d'estetica si trova preceduto da un recente sistema così singolare e, ad un tempo, così semplice, così freddamente ragionante e così terribilmente rivoluzionario, così sicuro di sè e così convinto della falsità fondamentale di tutti gli altri, che a non sbarazzarne il terreno si rischerebbe di esser preso da qualcuno per il tardivo solutore d'un problema ormai sciolto senza più. Intendo parlare della teoria che Benedetto Croce ha esposto or sono due anni nel ponderoso suo volume che ha per titolo *Estetica* ⁽¹⁾. La seconda e più ampia parte dell'opera è dedicata alla storia di questa disciplina, e non ci riguarda direttamente; esamineremo la prima, che è appunto la parte dottrinale.

⁽¹⁾ Palermo, Sandron, 1902. — Nelle citazioni mi riferisco alla seconda edizione, del 1904.



Dicemmo come per definire una qualunque categoria di obbietti o di fatti, il solo metodo legittimo sia quello di partire dalla materia intuitivamente compresa dall'uso linguistico, con spontanea denominazione, sotto quella certa categoria, per poi ricercare che cosa vi sia di comune e di necessario in tutti i diversi individui onde questa risulta composta, e dare tale comune astrazione come concetto o definizione della categoria stessa. È il metodo a cui, se pure presto abbian potuto abbandonarlo per via, si sono attenuti, almeno inizialmente e in intenzione, non pochi disquisitori sull'essenza del fatto estetico: accettare come bello ciò che la coscienza comune battezza per tale, ed estrarre i caratteri necessari comuni dalla materia così raccolta.

Ma v'è altresì un secondo metodo, che consiste nel non preoccuparsi affatto della materia onde si compone la categoria intuitiva designata in quel certo modo dalla coscienza spontanea della lingua; e delimitata invece, in base a un concetto, una certa categoria, applicare a questa la denominazione intuitiva di cui si cercava la definizione. Metodo assai più facile, questo secondo; sennonchè la buona logica se ne vendica chiamandolo circolo vizioso. Giacchè una volta ammesso che quella tale denominazione convenga solo a ciò che risponde a quel certo concetto, è naturale che il concetto sia definizione della categoria così denominata. È un applicare insomma la denominazione secondo la definizione, e

poi mostrar questa come se fosse costruita su quella. Nel caso del problema estetico, è un dire che la definizione del bello è data dal concetto *a*, dopo che si è stabilito doversi chiamare bello quello per l'appunto che rientra sotto tale concetto.

Il Croce si attiene a questo secondo metodo. Non si dà, infatti, il minimo pensiero di ciò che la coscienza comune chiama col nome di *bello* o di *fatto estetico*. Parte invece dall'analisi della conoscenza umana; e dopo aver distinto il fatto conoscitivo in tre gradi — conoscenza sensibile, intuitiva e logica — afferma che il fatto estetico è nient'altro che la conoscenza intuitiva.

Or qui, intanto, ci sarebbe da discutere per un pezzo su questa tripartizione, che il Croce vede così netta come se si trattasse di tre scompartimenti d'una scatola, tre ripiani d'uno scaffale, o che so io; ci sarebbe da discutere sul carattere di mera passività da lui attribuita alla conoscenza sensibile, sull'esclusione assoluta d'ogni elemento razionale dal fenomeno intuitivo, e via di seguito. Ma non voglio entrare in tale disputa psicologica che ci porterebbe fuori di strada. Altri ha già, del resto, esaminato la teoria del Croce sotto questo aspetto⁽¹⁾. Ammesso pure senza discussione che possa nettamente distin-

(¹) Si veda il buon lavoro di ANTONIO ALIOTTA, *La conoscenza intuitiva nell'estetica del Croce*, Piacenza, 1904. Di altri lavori riguardanti il libro del Croce, voglio almeno ricordare quello del BERTANA (*Di una nuova estetica*, Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino, vol. XXXXIII) e un articolo del PILO nella N. Antologia (ottobre 1902).

guersi un grado di conoscenza intuitiva, intermedio fra la sensibile e la razionale, quello che proprio non si arriva a comprendere è come il Croce ponga il suo primo domma: che il fatto estetico è l'intuizione. O meglio, si vede che *fatto estetico* è per lui una denominazione vuota, che acquista un contenuto solo in quanto ei la prende a designare il fenomeno intuitivo. Così un padre che battezzi il suo bambino Pietro o Bartolomeo non vede in questi nomi che un suono per denominare il neonato, e nessuno potrebbe contestargli che Bartolomeo o Pietro sia suo figlio, dal momento ch'egli ha chiamato suo figlio Pietro o Bartolomeo. Qualcuno, trovando alla prima un po' ostica l'equazione del Croce, potrebbe dirgli: «Ma come! Io intuisco una sedia, e questo è un fatto estetico? Intuisco le tracce che una capra lascia di sé al suo passaggio, ed è un fatto estetico? Ma io quando parlo di *fatto estetico*, intendo designare un fenomeno psicologico tutto *sui generis*, accompagnato da un senso particolare di ammirazione, di piacere. Con qual diritto chiamar così oggetti e fatti che la mia coscienza e la coscienza comune rispecchiata nel linguaggio, non hanno mai battezzati per tali?». E che altro potrebbe rispondere il Croce per giustificare la sua equazione che *fatto intuitivo* = *fatto estetico*, se non capovolgerla, ed affermare che il fatto estetico è il fatto intuitivo? Proprio niente altro. A meno che, riconoscendo che dommatizzare non è cercar la verità, e aggirarsi nel circolo vizioso non è ragionare, come il fanciullo che preso in fallo esclama: «l'ha detto papà», non si scusasse dicendo: «l'ha detto Giambattista Vico!».

Ma a queste strette il Croce non è stato messo ancora; e tanto meno poteva trovarvisi mentre confezionava la sua teoria. Posto dunque come incrollabile il primo domma — che il fatto estetico è l'intuizione — egli ne fa succedere un secondo, che in certo modo potrebbe parer destinato a creare un punto di contatto fra la nuova teoria ed altri precedenti sistemi d'estetica. Domma secondo, adunque: *l'intuizione è l'espressione*. « Ogni vera intuizione o rappresentazione è, insieme, espressione. Ciò che non si oggettiva in un'espressione non è intuizione o rappresentazione, ma sensazione e naturalità. Lo spirito non intuisce se non *facendo*, formando, esprimendo..... L'attività intuitiva *tanto intuisce quanto esprime* » ⁽¹⁾.

Non occorre dire se a questo che il Croce (e non paia poco) ammette che possa sembrare un paradosso, non si sia colti da nuovo stupore. Si crede alla prima di non aver capito. « Ma come! » — uno si domanda di nuovo — dunque tutte le intuizioni che si succedono continuamente nello svolgersi della mia attività psicologica, sono altrettante espressioni mie? E che significa ciò? Quando intuisco un cavallo esprimo un cavallo? Se intuisco un libro, esprimo un libro? Espressione io ho invece sempre chiamato la manifestazione, la rivelazione esteriore di qualche cosa d'interno. L'etimologia stessa della parola non par giustificare questo modo di considerar l'idea con essa significata? ».

⁽¹⁾ *Estetica*, p. 10-11.

Ma il domma è questa volta seguito da dimostrazione. E il Croce dimostra, affermando due punti principali: 1° Che non possiamo intuire una forma se non abbiamo la capacità di riprodurla immediatamente. 2° Che l'uomo non può esprimersi se non ha l'intuizione precisa della sua forma di espressione: che un pittore non può disegnare un volto se non lo vede chiaramente nella fantasia; che un musicista non può scrivere una melodia se prima non la intuisce entro di sé in ogni suo particolare; che nessuno può esprimere i propri pensieri se non ne ha prima l'intuizione chiara, netta, precisa, in tante belle parole.

Quanto la dimostrazione sia convincente, chi ha fior di senno ne giudichi. Col primo punto l'espressione non ha che fare assolutamente nulla. Il Croce vi parla infatti di riproduzioni. E riprodurre è forse esprimere? Copiare un triangolo è esprimere un triangolo? E quand'anche, secondo una nuova terminologia, ciò fosse, che è mai quell'inaudito asserito che la capacità di riprodurre sia necessaria a bene intuire? Non prova il contrario l'esperienza d'ogni giorno? Non intuiamo tutti alla perfezione ciò che non saremmo mai capaci di rifare? Il Croce non solo lo afferma di passaggio nel suo libro; ma all'obiezione mossagli su questo punto dal Faggi⁽¹⁾ risponde perfidiando nel suo sproposito, e ribadendolo con piena e sicura coscienza⁽²⁾. Noi ci limiteremo ad osservare come dall'asserto del Croce

⁽¹⁾ Nella *Rivista filosofica*, V, p. 535.

⁽²⁾ Ibid., p. 668 segg.

ne risulterebbe questo: che delle cose ad ognuno parrebbe di farne riproduzioni perfette. Ognuno infatti, secondo lui, intuisce in quanto sia capace di riprodurre. La riproduzione che ciascuno faccia d'un oggetto è dunque, matematicamente, l'intuizione ch'egli ha di quell'oggetto, cioè l'oggetto stesso quale a lui si presenta: giacchè le parti non elevate a intuizione restano, per usare il linguaggio del Croce, mera passività, naturalità, flusso continuo e indistinto. Ognuno parrebbe dunque a sè stesso grande pittore, grande scultore, grande imitatore dei gesti e della voce altrui, e via via. Il ragionamento non fa una grinza; ma poichè nella conclusione ve ne son parecchie, bisogna, se non erro, ritenere assai grinzose le premesse. Solo una via d'uscita resterebbe al Croce; e nella sua risposta al Faggi, ribattendo altre obiezioni, par che vagamente vi accenni. E sarebbe di ammettere un'intuizione intermittente o intuizione pendolo che dir si voglia; la quale viene quando, p. es., un ignorante di pittura contempla un quadro, se ne va mentre ei tenti di copiarlo, ritorna nel momento ch'ei dà il giudizio sull'opera sua riconoscendola errata, per scapparsene di nuovo a precipizio non appena il poveretto tenti di correggere i suoi errori: e così via, senza sbagliarsi mai, con una dispettosa puntualità che impedisce di copiare un quadro a chi non abbia studiato pittura!

Ma con una seconda, repugnantissima concessione al falso evidente, ammettiamo per un istante che la capacità di riprodurre, o, come dice il Croce, di esprimere, sia necessaria all'intuizione. Proverebbe ciò mai che esprimere è intuire? Che vederci sia ne-

cessario per leggere prova forse che leggere è la stessa cosa che vedere?

Non meno assoluto impero ha il sofisma nel secondo punto della suaccennata dimostrazione. Prendiamo ad esaminarla nell'esempio che al Croce pare più evidente ed irrefutabile, e che si può ridurre a questo — Un maestro di musica può scrivere una melodia se non ne ha la chiara intuizione? No. Dunque l'espressione è nè più nè meno che l'intuizione —. Or qui il sofisma s'annida in due punti principali. 1° La conclusione sottintende che il pezzo di musica possa dirsi un'espressione. E allora o il Croce lo battezza come tale in quanto sia dato fuori, riprodotto dall'artista esteriormente con mezzi materiali; e in tal caso l'espressione non è più l'intuizione interna, che è un fatto precedente, indipendente dall'esternamento del motivo, e v'è contraddizione con quanto si conclude. O il Croce ha chiamato il motivo *espressione* in quanto intuizione interna, ed in tal caso ha presupposto ciò che doveva dimostrare. 2° Dato pure come presupposto legittimo che il pezzo di musica debba dirsi un'espressione, il Croce non viene a provar altro se non che non ci può essere espressione che non sia intuita, che ogni espressione è un'intuizione. Ma da questo all'inverso, che ogni intuizione sia un'espressione, ci corre quanto dal dire che ogni uomo è un animale, all'affermare che ogni animale sia un uomo.

Ho recato l'esempio del pezzo di musica, ma avrei potuto ragionare in modo perfettamente identico sur un esempio pittorico o scultorio o letterario o comunque altro. Comprendo, io mi appoggio alle mi-

serie della logica elementare; ma che farci finchè ad una nuova estetica non possano applicarsi i canoni d'una nuova logica? Salvochè il Croce non stia macchinando anche questa!

Quel che non può negarsi è che intanto, già dalla sua nuova estetica deriva una gran consolazione d'amor proprio a tutta l'umanità. Se intuire è esprimere, se il fatto artistico è conoscenza intuitiva, siamo tutti artisti. Ed è proprio così. Questione di più o meno: ma fra Michelangelo che intuisce il Mosè e l'aratore che intuisce la prospettiva posteriore del pio bove, differenza qualitativa non ce n'è. È questione di quantità, di grado. Ma la filosofia, dice il Croce, di quantità non si occupa: la filosofia è *scientia qualitatum*. Il che è come dire che in buona filosofia un soldo è la stessa cosa che un milione. E per chi volesse timidamente osservare che il Mosè suscita nell'animo un'ammirazione e un piacere senza pari, e la vista retrospettiva del bue non ha nulla che entusiasmi troppo, è chiaro quale risposta fulminatrice sia pronta: E cosa ha che fare il bello col piacere e con l'ammirazione? Il fatto estetico è l'intuizione, l'intuizione è l'espressione, dunque.... con quel che segue. — Non c'è che replicare. Solo si pensa che in tal modo si potrebbe anche fondare una nuova estetica che, incominciando dal distinguere le cinque parti del mondo, stabilisse che fatto estetico è ciò che si trova od avviene in Europa, e che quindi il Gran Sultano è un fatto estetico. Ovvero si potrebbe incominciare dalla divisione della natura in tre regni, e poi adeguare il fatto estetico, poniamo, al regno minerale, e dedurne che il sale di cucina è un fatto

estetico. Ma lasciamo la fondazione di altri possibili sistemi all'acume dei lettori, e torniamo a quello del Croce, per vedere alcune deduzioni ch'egli fa dal primo impianto della sua teoria. Poichè l'arte (si noti che improvvisamente, dalla forma generale dell'intuizione il Croce passa a parlare solo di quelle che anche nel linguaggio ordinario si dicono opere d'arte e a trarre da esse tutti i suoi esempi), poichè l'arte, dunque, è conoscenza intuitiva, ne segue che l'arte è soltanto forma, chè l'espressione o intuizione che dir si voglia è forma; ne segue che l'arte non è imitazione della natura, perchè l'imitazione può non essere intuizione ma riproduzione brutta; ne deriva che la teoria dei sensi estetici è falsa, perchè tutti i sensi sono mezzo d'intuizione; e che l'opera d'arte è un'unità indivisibile, perchè l'opera d'arte è intuizione, l'intuizione è espressione e ogni espressione è *un'unica espressione*.

E chi potrebbe trovar nulla da ridire su conseguenze così logicamente dedotte dalle premesse ed espresse con tale perspicuità meravigliosa? Non resta che ammirare il valore d'una teoria che risolve in quattro e quattr'otto problemi d'estetica che hanno affaticato e affaticano tuttora tanti poveri cervelli; e par d'essere tornati agli aurei tempi della scolastica, quando deducendo deducendo si ragionava così bene e filato ch'era un piacere, e senza rompersi la testa come Toscanelli o arrischiare la vita come Colombo nella dimostrazione che la Terra è tonda, si diceva: Dio ha creato le cose perfette, ma la figura perfetta è la sfera, dunque la Terra è sferica.

Un solo punto oscuro mi permetterò di rilevare, perchè non si schiarisce neanche alla luce degli stessi principii crociani. Egli dice che l'asserto «l'arte è imitazione della natura» è falso, a meno che non s'intenda per imitazione appunto l'intuizione. Or qui vorrei proprio sapere come possano esservi imitazioni che non presuppongano l'intuizione. Il Croce parla in un punto di duplicati meccanici. Ma, che io sappia, nessuno si è mai sognato di chiamare arte quella di chi conia monete, perchè ei riproduce esattamente l'impronta del conio, o quella del fonditore che versa il bronzo fuso nella forma per fare un duplicato perfetto di questa, o di proclamare sommo artista il collodio della lastra fotografica. E non c'era proprio bisogno della nuova dottrina per dimostrare il fatto così ovvio che tali riproduzioni non costituiscono un'attività artistica. Con chi se la prende dunque il Croce, che assume invece l'atteggiamento te-seico d'un uccisore di mostri? Non è chiaro; nè dà più luce un esempio da lui citato di duplicati non artistici: le statue di cera. Io non so se il Croce ritenga che le statue di cera si fabbrichino come le candele steariche; ma se invece egli sa, come credo, che la statua di cera ha bisogno d'uno scultore che la modelli e d'un pittore che la dipinga, o d'un artista binato che compia l'uno e l'altro lavoro, mi nasce questo curioso problema. La riproduzione pittorica è intuizione, la riproduzione scultoria è intuizione; come mai la somma di due intuizioni dà una non intuizione? Che il Croce stia macchinando anche una nuova psicologia?

Ma andiamo innanzi. Intuizione (o espressione) e

concetto sono dunque, prosegue il Croce; le due forme teoretiche della conoscenza umana. Ma se quella può sussistere senza di questo, non avviene però il contrario. Il concetto non può stare senza intuizione. Anzi per un lato è intuizione esso stesso. Noi intuiamo infatti, se non i concetti, lo sforzo del pensiero che li elabora: onde pensare è insieme esprimersi, parlare. Non c'è pensiero senza intuizione-espressione.

Veramente da tutta quest'ira di Dio risulterebbe chiara una cosa sola: che se esprimersi è intuire, e dei concetti noi intuiamo lo sforzo che ci costa la loro formazione, noi con la parola dovremmo esprimere non già i concetti stessi, ma lo sforzo. Il che sarebbe delizioso ad ascoltare. Ma per il Croce, dal suo ragionamento deriva con piena perspicuità che non c'è pensiero senza espressione, che pensiero ed espressione sono una cosa sola. Dire che una proposizione è pensata bene e scritta male, è un non senso: espressa male vuol dire pensata male. Così affermando pare al Croce di trarre nuove deduzioni dal suo principio supremo; e non s'avvede che non fa altro che ripeterlo sotto altra forma. Se per lui espressione=intuizione, dire che non c'è pensiero senza espressione è quanto dire che non c'è pensiero senza intuizione; e poichè pensare non è niente altro che rappresentarsi e intuire, è come concludere che non c'è pensiero senza pensiero. E questo è quanto. Ma gli è pure che il Croce non sa star fermo egli stesso ai significati arbitrarii e paradossali che ha attribuito alle parole. E dopo che nelle premesse ha ragionato sull'*espressione* intesa a modo suo, vorrebbe applicare

le conseguenze ai fatti discussi con la terminologia del senso comune. Noi diciamo *pensiero espresso male*, perchè intendiamo per *espressione* la riproduzione esteriore, comunicativa dell'intuizione interna o pensiero; intendiamo per espressione qualche cosa che si sovrappone all'intuizione stessa, o meglio, è l'analisi dell'intuizione concreta incomunicabile come totalità, in un sistema di idee, ossia di rappresentazioni astrattamente fissate, che son quasi come i cristalli solidi, asportabili, commerciabili, a cui si riduce per necessità pratica la massa fluida dell'immagine complessiva. Onde ammettiamo poter sussistere la chiara intuizione interna, e mancare la buona espressione per difetto di analisi ideologica o di conoscenze lessicali. Ma il Croce, in caccia di corbellerie da freddare, cogliendo a volo la parola espressione adoperata in questo senso, la giudica come se fosse usata nel senso che le dà lui, di espressione = intuizione = pensiero. E si comprende bene che, trasportati su tale terreno, il torto è tutto nostro.

Ed ei fa anche un'altra confusione. Quando noi diciamo *buon pensiero espresso male*, intendiamo parlare d'un pensiero buono nella mente dell'autore, non già buono in quanto verbalizzato. È un subodorare di là dal pensiero che in effetto le parole con la loro somma vengono a raffigurare, un pensiero originario giusto e sennato che si è corrotto nella traduzione verbale; una retta intuizione che fu male analizzata in idee. Ma il Croce è ingenuo. Egli non si rende conto che dicendo *buon pensiero e cattive parole* noi intendiamo accennare al processo genetico della favella. Crede che noi vogliam dire esser buono

il pensiero effettuale risultante dalle parole e cattive le parole stesse: ed ha buon giuoco a convincerci di nuova asinità dimostrando trionfalmente che il pensiero delle parole è una funzione di queste ed è cattivo se le parole son cattive. Altro aureo ammaestramento da tenersi ben di conto.

Lo strano è poi che, poche righe più giù, il Croce, riaffermando che l'intuizione accompagna sempre il concetto e che quindi in ogni discorso scientifico c'è il lato estetico, parla di un pensiero « che si svolge innanzi limpido, netto, ben contornato, senza parole superflue, senza parole mancanti.... ». Di grazia: se il pensiero è in quanto è espresso a parole, che significato ha tutto questo ben di Dio? Parole superflue o mancanti....! ma rispetto a che cosa? Se ci sono vuol dire che c'erano anche nel pensiero dello scrittore, e perchè superflue? Se non ci sono gli è che nel pensiero dell'autore non c'erano, e perchè mancanti? Secondo le teorie del Croce parole superflue o mancanti potrebbero trovarsi solo per colpa d'una qualche razza di penne indisciplinate che scrivessero parole diverse da quelle che erano nell'intuizione dello scrittore.

Ed ecco una nuova luminosissima verità dedotta dal Croce con l'usata chiarezza e disinvoltura dalle sue premesse fondamentali. Se l'arte è intuizione e la scienza concetto, è trovata la precisa discriminazione fra prosa e poesia. La poesia è arte, la prosa è scienza. Ma poichè non c'è concetto senza il suo lato intuitivo, non c'è prosa senza un po' di poesia. — Allora restiamo intesi. Quando io dico: *l'uomo* (concetto), è prosa con un pizzico di poesia. Quando

dico: *Pasquale* (quell'uomo concreto), è tutta quanta poesia.

Procedendo nello stesso ordine di idee, ecco il Croce arrivare a un argomento a lui caro da tempo e da lui già ampiamente trattato: la storicità. La storia è scienza o arte? Curioso dilemma davvero! La verità è che dando a *scienza* e *arte* il significato che a queste parole normalmente si attribuisce, essa appare a qualunque spirito illuminato come inclassificabile sotto qualunque delle due categorie. Essa non è nè scienza nè arte: è storia. Il che non esclude che in quanto ella applichi all'interpretazione e ricostruzione dei fatti certe leggi psicologiche individuali, sociali, etniche, possa assumere un aspetto scientifico; e non esclude d'altro canto che la visione dei fatti accertati possa integrarsi ed animarsi per opera della fantasia, e dar luogo a racconti e descrizioni artisticamente vivaci. Ma se guardiamo a ciò che è essenza imprescindibile della storia, troviamo che essa è essenzialmente ricerca d'un vero in quanto documentato, provato, necessariamente accettabile. Più si dimostra che quanto si afferma non potrebbe affermarsi altrimenti da nessuno, più la storia è vera storia: manchi pure l'aspetto scientifico e l'aspetto artistico. Ora l'arte, nel senso che ha la parola per il senso comune dacchè l'umanità parla e scrive di arte, è invece, come abbiamo mostrato, assolutamente contraria al carattere di necessità. Un'affermazione riconosciuta come necessaria, sì che tutti avrebbero dovuto necessariamente farla, non ha in sè nessuna bellezza, non contiene l'ombra dell'arte. D'altra parte non possiamo neanche affermare che

la storia sia scienza se a *scienza* vogliamo dare il significato comunemente riconosciute di conoscenza razionale, concettuale, di organismo di leggi. La storia, lo ripetiamo, è un genere a sè: è storia. E, quanto a noi, il non poterla classificare in nessuno dei due generi fondamentali non ci toglie i sonni la notte. Ma al Croce il dilemma si impone come inevitabile. Se non è scienza è arte; di qui non s'esce: se non è maschio è femmina! — Curioso fenomeno! Un uomo che per certi rispetti si direbbe lo spirito più alieno da distinzioni e classificazioni; un uomo che pareggia qualitativamente l'intuizione d'una mosca a quella della Cappella Sistina, l'*ho fame* d'un povero all'Orlando Furioso; un uomo che, come tosto vedremo, sorride sdegnosamente delle classificazioni grammaticali di verbo, nome, avverbio e simili; un uomo che dà della bestia a chi osi domandarsi se un componimento letterario è dramma o poema, se un'opera d'arte è pittura o scultura; un uomo che in nome della filosofia, abbatte mura, ricolma fossati, sconvolge le più antiche e radicate classificazioni e fonde in categorie inscindibili i fatti più disparati e remoti; un tal uomo, dico, eccolo qua altre volte tutto preoccupato di innalzare barriere insormontabili, distinguere, separare a forza nettamente ciò che nella realtà è sfumato, indeterminato, inclassificabile. Gli è che, come tutte le menti non filosofiche davvero, egli ha lo sforzo, non la forza della speculazione, e non gli sembra di aver trovato la verità se non è una verità fastidiosa all'intelletto. La forma in cui il suo pensiero si adagia è quindi il paradosso, ma il paradosso in quel che ha di negativo: l'opposi-

zione al senso comune. Indifferente gli è quindi allontanarsene per un verso o per l'altro: onde un'oscillazione continua dal paradosso della più sfrenata libertà al paradosso del più severo rigore; un continuo gettar via i calzoni per fare il sanculotto e metter sù la parrucca per fare il pedante. Dove il senso comune fa una distinzione egli osserva che la distinzione non è proprio netta come un taglio di rasoio, e fonde tutto. Dove il senso comune vede la sfumatura e la digradazione, zaff, un bel taglio netto. Dove vede un casellario sente l'impeto di fracassarlo, dove vede l'unità ha subito pronto il suo bravo casellario da applicarvi. La speculazione concepita come un dispetto o almeno uno sgarbo da fare al genere umano: questa è tutta la filosofia del Croce.

È pur vero, però, ch'egli può benissimo non accorgersene. Le sue affermazioni sono tutte rigorosamente dedotte dalle premesse. — Abbiamo stabilito esser l'arte conoscenza individuale, e sta innegabile il fatto che la storia è conoscenza dell'individuale. Come negare che la storia sia arte? — Siamo sempre lì. Io ho messo nome a mio figlio Bartolomeo, come negare che Bartolomeo sia il nome di mio figlio?

Eppoi siamo sinceri: il Croce in fine fa una concessione. La storia è arte sì, ma non propriamente arte; come la peste di Milano non era propriamente peste. È arte in senso largo, non in senso stretto. L'arte in senso stretto è intuizione dell'irreale: distinzione, si affretta a soggiungere il Nostro, puramente empirica, ma che è pure una distinzione. — Sicchè, p. es., la descrizione che un letterato faccia

d'un avvenimento reale, o una pittura di paesaggio tolta dal vero, è arte in senso largo; la prima bislacca immaginazione che attraversi un cervello balzano, è, come intuizione fantastica, arte in senso stretto. Colui che immagina che cosa farebbe se fosse milionario è artista in senso stretto; Victor Hugo che narra la battaglia di Waterloo è artista in senso largo. O che ci sia anche per la filosofia un senso largo e un senso stretto? e magari anche un non senso larghissimo?

Nel capitolo quarto eccoci ad una nuova strage di vedute estetiche. In due pagine il Croce risolve più problemi che altri non abbia fatto con interi volumi. La teoria dell'arte come verosimiglianza, giù; la teoria naturalistica, giù; la teoria delle idee nell'arte e dell'arte a tesi, giù; dell'arte tipica, giù; dell'arte simbolica, giù. Tutti castelli di carta che al vento dell'arte-intuizione-espressione crollano in un soffio. E alcuni almeno son di certo castelli di carta, ma dubitiamo che cadano giusto e solo per merito del nuovo ventilatore. È proprio lo stesso caso della teoria dei generi artistici. Il Croce, in quanto essa intende a distinzioni di pura comodità, la ammette: in quanto la pretenda a stabilire leggi estetiche dei singoli generi, la vitupera. Ed ha mille ragioni. Peccato solo che il nemico fosse spacciato da un pezzo prima della nuova crociata, e da armi ben più affilate; e potrebbe ripetere ora al nuovo esteta quel che Ferruccio rimproverava al Maramaldo.

« Che cosa dobbiamo soltanto domandarci avanti all'opera d'arte? — si domanda il Croce mentre va coprendo il suolo dei cadaveri nemici. — Se è espres-

siva e che cosa esprima » (¹). Or qui confesso che mi ci perdo. — « Se è espressione »! — E come può non esserlo? Una qualunque opera d'arte rappresenta o no l'intuizione dell'artista? E l'intuizione è sì o no l'espressione? Per non esserlo dovrebbe non essere intuizione, o, in altre parole, non esistere. — « Che cosa esprima »! — E che cosa deve esprimere se non sè stessa? Se è intuizione d'una sedia, sarà espressione della sedia; se di un cavallo, sarà espressione di quel cavallo, e così via. O non lo dice il primo articolo del nuovo Statuto che *l'espressione è l'intuizione*? — Nè arreca alcun lume ciò che il Croce ha detto poco prima a proposito del verosimile, che l'intuizione per essere artistica dev'essere coerente, cioè *immaginata davvero*. Ma che significa immaginata davvero, che significa coerente?! Solo un'intuizione del reale può essere commisurata al suo obbietto; ma un'intuizione fantastica è quel che è: un'intuizione, quindi un'espressione, quindi opera d'arte. O che, p. es., un brutto pezzo di musica è brutto perchè l'autore non l'ha immaginato davvero? E non posso immaginar davvero una madre che alla notizia della morte del figlio si metta a ridere per la gioia, un uomo che a sapere che ha vinto un terno si uccida per disperazione, un cavallo che sieda a cassetta e frusti il suo cocchiere, e così via scorrendo? Tutte intuizioni, espressioni, opere d'arte, e *anathema sit* su chi ci trova a ridere.

Nel capitolo quinto non abbiamo in materia estetica

(¹) *Estetica*, p. 40.

nulla di nuovo. È una semplice applicazione della teoria arte-intuizione e scienza-concetto, al campo storico e al logico. A quello, per dedurne l'insussistenza d'una filosofia della storia; a questo, per propugnare la purgazione della logica da tutto ciò che non è logico ma estetico: il giudizio narrativo e non enunciativo, e la forma stessa del giudizio logico, concettuale, in quanto espressione.

Dopo aver purgato la storia dall'ingombro scientifico e la logica dall'imbarazzo artistico, ecco il pietoso medico, nel cap. VI, a purgare l'arte in persona da tutto ciò che ha carattere pratico. L'arte è pura attività conoscitiva, teoretica. Chi ha intuito internamente una frase, un motivo, una statua, un quadro, ha compiuto la sua opera d'artista. L'opera estetica è puramente interna, è contemplazione. — Or qui ci sarebbe da meravigliarsi che per il Croce eseguire materialmente il quadro e la statua sia nulla addirittura: ma ricordiamoci che per lui chi intuisce una cosa è *ipso facto* capace di eseguirla. Si potrebbe, è vero, domandarsi che cosa stiano a fare migliaia di giovani negli istituti di belle arti, nelle scuole di pittura, di plastica e via via. Ma la risposta è chiara: vi imparano ad intuire. Un più difficile chiarimento non potrebbe però darlo altri che il Croce in persona. Quando ammiriamo un insigne suonatore, p. es. un Kubelik, un Rendano, per restare in regola con la filosofia che cosa dobbiamo ritenere: che le loro esecuzioni siano mera attività conoscitiva, teoretica; ovvero che esse non costituiscano un fatto d'arte?

Sempre in odio alle intrusioni pratiche nel puro fatto teoretico, assurdo chiama il Croce il biasimare

un tema artistico come male scelto. O che il tema si sceglie? Scegliere non può aver luogo che tra più espressioni. Onde se l'artista sceglie è ch'egli ha già espresso: l'attività artistica precede sempre, non segue la pratica. — Sicchè un pittore che sia in dubbio se dipingere per una prossima esposizione la ritirata di Mosca o il ponte d'Arcole, ha già belli e fatti i suoi due quadri. Belli e fatti, s'intende, nel cervello. Chè quella stupida operazione di travasare i colori dal tubetto sulla tela abbiám visto non far parte dell'attività artistica.

Dalle affermazioni del Croce ne risulta anche che se l'attività estetica è mera contemplazione, mero fatto conoscitivo, la elaborazione interna del fantasma artistico è puro fatto di conoscenza. Or che significa ciò? Dunque il romanziere che studia come far parlare ed agire il suo personaggio e come annodare e risolvere un intreccio; il pittore e lo scultore che studiano la linea della loro figura o ricercano quale espressione più convenga a quel certo personaggio in quella data situazione; l'architetto che s'affatica a trovare il modo migliore di riempire artisticamente un membro del suo edificio impostogli da ragioni di statica e di utilità; tutto ciò è mera contemplazione, mero fatto di conoscenza? E l'eliminazione di certi materiali, l'aggiunta di certi altri, la sostituzione di una soluzione estetica ad un'altra (ne abbiamo un esempio venuto ora alla luce in certi episodii dei Promessi Sposi radicalmente mutati), è un fatto meramente teoretico? E se l'opera d'arte sorge così, da sè, senza sforzo, come un fungo, e l'artista è puro spettatore contemplante di questo fungo me-

raviglioso; se l'intuizione è mero fatto conoscitivo, che non implica alcuna attività volontaria, pratica, e per il solo fatto che è intuizione è anche espressione; o cos'è mai allora il lavoro angoscioso, terribile, tragico talvolta, che affatica il cervello dell'artista nelle sue produzioni?

— L'arte è indipendente dalla morale e dall'utile.
— E qui andiamo d'accordo, nel senso, almeno, che ci può essere uno svolgimento estetico dell'attività umana, indipendentemente dalla simpatia morale. Ma non capisco che cosa voglia dire il Croce affermando che però non si giustifica l'arte frivola e fredda, perchè ciò che è frivolo e freddo mostra di non essere stato sollevato a espressione. Frivollezza e freddezza, dice lui, è il mancato possesso d'un contenuto. E che senso può aver questo al lume delle sue teorie? Per prendere un qualunque esempio, il famoso sonetto dello Zappi divenuto cagnolino sarebbe frivolo perchè l'autore non ha posseduto davvero il suo contenuto. Ora che cosa potrebbe intendere il Croce per contenuto di quel sonetto? La risposta è chiara: se pensiero=parola, il contenuto del sonetto è quel che dicono le parole del sonetto. L'intuizione dello Zappi fu quel che i quattordici versi rappresentano, nè più nè meno. E se intuizione=espressione, o dov'è la mancata espressione, il mancato possesso? Confesso che il mio debole cervello si affatica invano per vederci chiaro.

Ma ecco già l'ora fatale è giunta, che il povero Buffon al suo fin deve. *Le style c'est l'homme* si lasciò egli sfuggire una volta. Miserabile! *C'est l'homme?! Ma quale uomo? L'uomo in quanto si esprime? Ed*

è una tautologia. L'uomo in quanto agisce, allora? E dove è mai detto che un uomo scriva come opera? Non si può esser furfante e scrivere precetti onesti, far dare coltellate nei drammi e non darne neppur una nella vita? — E ancora, rincalziamo noi, chi potrebbe affermare che lo stile d'un uomo biondo sia biondo, quello d'un uomo barbuto, barbuto, e quello d'uno scrittore ammogliato, ammogliato?

Saltiamo i capitoli VII e VIII. Non già che non sia interessante vedere in poche pagine e senza sforzo classificata in quattro caselle tutta la vita dello spirito. Ma non è estetica, e noi d'estetica dobbiamo occuparci. Affrettiamoci dunque al capitolo IX, dove ci aspettano altre sorprese ineffabili.

In primo luogo il Croce assoda bene il principio che non c'è possibilità di classificare le espressioni. Ogni espressione è un individuo a sè, irriducibile ad altra classe che non sia l'espressione in genere; onde un'espressione non può ragguagliarsi ad un'altra se non solo in quanto espressione. — Non si è ancora compreso bene di che si tratti, e già ci piomba addosso dal non troppo perspicuo domma un primo corollario: l'impossibilità delle traduzioni. Veramente, dato che il tradurre da una lingua in un'altra sia impossibile, non comprendiamo poi come sarebbe possibile quando vi fossero delle classi di espressioni. Vuol dire che si potrebbe trovare un'espressione traducibile della classe medesima cui appartiene la tradotta. Ma l'espressione individuo non si avrebbe mai. Tra il principio e la conseguenza non troviamo insomma anche questa volta alcun nesso logico. Ma lasciamo stare queste bazzecole, e fermiamoci sul-

l'asserto che la traduzione sia impossibile. Ogni traduzione, dice il Croce, o sminuisce e guasta, in quanto dà un'espressione deficiente, o crea un'altra espressione che ha pieno diritto a questo nome ma ha un contenuto diverso dall'originale.

Or qui, diciamolo di volo, il primo corno del dilemma contiene una marchiana contraddizione. Se infatti il Croce ammette la possibilità d'una traduzione che sia *espressione deficiente* dello stesso contenuto espresso dall'originale, ammette che *una parte* di questo contenuto sia però reso dalla versione. E allora o questa parte è parte concreta del contenuto, parte nel senso materiale di porzione, e non c'è proprio nessun motivo perchè si possa tradurre bene una parte e non il tutto; o essa è parte nel senso di elemento astratto dal contenuto concreto, ed abbiamo l'espressione *generica*, contro cui il Croce ha scagliato proprio ora le sue saette. Ma condoniamo al filosofo la critica de' suoi corni dialettici e andiamo alla sostanza di quanto egli afferma: non potersi rendere il contenuto dell'originale. Per ora egli non si spiega con esempi e lascia nella solita nebbia i suoi concetti; non ci dice se, poniamo, per lui *homme* non abbia niente affatto il contenuto di *uomo*, e *bête* di *bestia*: il che farebbe ridere per l'appunto anche le bestie. Ovvero se intenda che ogni lingua ha certi suoi modi intraducibili; il che è sacrosanto ma vecchio quanto la torre di Babele. Il vero è ch'ei deve intendere proprio nel primo senso, a giudicarne almeno dalle teorie sulla lingua onde imbandisce l'ultimo piatto di questo suo convivio di sapienza. Per ora il lettore resta perplesso; e non sa addirit-

tura più dove dar di capo quando il Croce fa suo il detto «*Brutte e fedeli o belle e infedeli*» applicato alle traduzioni. *Fedeli* vuol dire che rendono esattamente il pensiero, ossia l'intuizione dell'originale, e poichè intuizione=espressione, debbono essere espressioni. D'altra parte *brutte* viene a dire il contrario: che non sono niente affatto espressioni. Oh dubbio atroce! come uscirne? — A un sofista che dimostrava non potersi camminare, un filosofo rispose camminando. Rispondiamo al Croce mettendoci a leggere un saggio di traduzione fedele e bella: i due primi versi dell'Iliade del Monti, per esempio. Quanto poi alle traduzioni infedeli e belle, poichè esse esprimono sì, ma un contenuto tutto diverso, dice il Croce, dall'originale, e non sono ragguagliabili a questo se non in quanto espressioni, è chiaro che potrebbero risparmiarsi la pena di dirsi traduzioni; sono un'opera d'arte a sè che hanno che fare con quella che vorrebbero tradurre quanto con qualunque altra opera d'arte. L'Eneide del Caro, nelle sue parti belle, è paragonabile all'Eneide di Virgilio, quanto e niente più dell'Orlando Furioso o dei Nibelunghi. Sapete dove dell'Eneide di Virgilio ce n'è invece un leggero sentore? Nelle parti brutte.

E discendiamo omai a maggior pietà. Noi parliamo di poesia classica e romantica, di pittura simbolica e realistica, di stile semplice e stile ornato, di metafora, di pleonasma, di ellissi e via via. Insensati! Che cos'è una poesia romantica? Un'espressione. E una poesia classica? Un'espressione. Che cosa è un brano di stile semplice? Un'espressione.

E un brano di stile adorno? Un'espressione. E un quadro simbolico? Un'espressione. E un quadro realistico? Un'espressione. E una metafora? Un'espressione. E un pleonasmo? Un'espressione. E un sinonimo? Un'espressione. Tutto è nient'altro che un'espressione, inqualificabile, irriducibile a classe, esteticamente identico. Sapete che cosa soltanto c'è di vero? Che ci sono espressioni riuscite ed espressioni restate a mezzo o sbagliate. Questo solo è sacrosanto! — Sennonchè noi abbiamo una discreta memoria, e ci ricordiamo del domma non meno sacrosanto: espressione=intuizione. Or dunque il Croce ammette che ci siano intuizioni riuscite e intuizioni sbagliate. Ma riuscite o sbagliate rispetto a che? È una difficoltà che il Croce proprio dovrebbe aiutarci a superare. P. es., si dice che il personaggio d'un romanzo è brutto; che un pezzo di musica è brutto. Secondo il Croce sono, adunque, intuizioni sbagliate o rimaste a mezzo. Ma rispetto a che cosa rimaste a mezzo? Il mezzo suppone l'intero; e che mai è l'intero d'un pezzo di musica brutto o d'un brutto personaggio di romanzo? Forse che l'opera d'arte bella sta a quella brutta come il litro sta al mezzo litro e il gelato al mezzo gelato?

Ma vediamo che valore abbiano le particolari negazioni del Croce. Quando egli nega un'essenza estetica speciale alla metafora e, in genere, ai tropi, sbaglia grossamente. Ho mostrato la natura intima del traslato nel corso del volume, e non mi dilungo in inutili ripetizioni. Ma il Croce, al solito, non risale alla genesi intima del processo estetico, non lo considera nel suo divenire intrinseco, ma nella sua

effettualità estrinseca. — Lo scrittore ha detto « Garibaldi era un leone »? Dunque egli ha intuito l'immagine del leone, e questa era la parola propria. — Vorrei solo sapere dal Croce se egli non fa nessuna differenza fra questo *leone* e quello d'un domatore che gridi al pubblico: « questo, signori, è un leone ». No? e allora egli deve ritenere quello scrittore dispotissimo a tener conservato come reliquia preziosa un artiglio o un pelo della coda di Garibaldi.

Quando poi il nostro critico se la prende coi modi di dire: stile ornato, stile semplice, arte simbolica, arte realistica, poesia romantica e poesia classica, e via di seguito — una delle due. O intende aggredire questi titoli in quanto volessero pretenderla a una classificazione rigorosamente scientifica, sì che potesse stabilirsi in base a un concetto quel certo numero di classi, nè più nè meno, ed assegnare necessariamente e senza esitazione ogni opera d'arte all'una o all'altra; e allora ammazza cadaveri quadriduani. O intende riprovare l'uso bonario delle espressioni in quanto indicano differenze empiriche innegabili, ed aggruppano i vari individui in tante classi, rispetto a un certo che di comune, a una certa aria di famiglia che in essi si scorge, e allora la sua è pedanteria della più bell'acqua. — Si può mostrare in due scritti romantici un che di netto e di preciso, un primo momento estetico comune a tutti e due? No. E allora l'ascriverli a una classe comune è errore. — E non pensa il Croce che in qualunque classificazione il carattere comune che si astrae per aggruppare gl'individui in classi è nient'altro che un'astrazione nostra, non mai una realtà

concreta distinta effettivamente nell'individuo. Quando diciamo che un individuo è un tipo italiano o tedesco, o inglese, non intendiamo già che si possa ne' suoi lineamenti scorgere un tanto che sia tipo nazionale e un residuo spettante al solo individuo. L'una cosa è annegata, fusa nell'altra, ma appare attraverso l'altra innegabilmente, indiscutibilmente. E a rigore saprebbe il Croce spiccar via dalle forme d'un animale con un taglio preciso ciò che è carattere della specie e ciò che è residuo individuale? Potrebbe affermare fin dove le forme d'un leone sono *animali*, fin dove di *mammifero*, fin dove di *carnivoro*, e fin dove di *leone come specie*, e che cosa resti a *quel leone individuo*? No certo. Individuo in tutto; ma individuo che contiene in sè, fusi coi caratteri suoi proprii, i caratteri della specie, dell'ordine, della classe e via via. Così l'opera d'arte è individuo ed ha esistenza concreta solo come individuo; ma ciò non toglie che possa avere certi caratteri che permettano di raccostarla, raggrupparla ad altri individui simili. Le negazioni del Croce, insomma, sotto l'apparenza della più audace profondità filosofica, sono gretta pedanteria di uomo dal pensiero irrigidito in cristalli; egli sarebbe stato sommo filosofo in quel paese gulliveriano di Laputa ove tutto era geometria.

Una questione abbastanza diversa è quella cui possono dar luogo i modi di dire: *stile semplice*, *stile ornato*, *stile frondoso* e via via. Il Croce confonde questi nemici con gli altri in un unico assalto; ma anche dal suo punto di vista avrebbe dovuto distinguere: chè qui non si tratta soltanto di riconoscere

delle classi di espressioni, ma si afferma uno speciale rapporto tra la forma e il contenuto. La confutazione di questo secondo punto, del resto, è implicata nelle vedute già dal Croce esposte. « Pensiero trattato con ornamento », « pensiero sobriamente espresso » e simili cose, per lui non hanno significato. Lo scrittore per lui tanto intuisce quanto esprime, e non c'è nè semplicità nè ornamento: c'è l'intuizione-espressione.

Quanto a noi, vediamo un caso pratico che giustifichi le espressioni comuni. Noi diciamo che il Frugoni ha uno stile frondoso: eccoci a mostrarle le fronde. Nel famoso sonetto di Annibale, p. es., egli dice:

Ferocemente la visiera bruna
Alzò sull'Alpi l'African guerriero
Cui la vittrice militar fortuna
Ridea superba nel sembiante altiero.

— Ora, se noi vogliamo considerare come intuizione del Frugoni quel che le parole dicono, non c'è che ribattere: l'espressione è il pensiero, e non è nè nuda nè frondosa nè altro: è il pensiero. Ma questo è un fare i conti con la penna, non col cervello dello scrittore; e finchè il Croce non avrà promulgato con un domma dei suoi che penna=cervello, noi crediamo le cose un po' diverse. Or dunque, padrone lui di ritenere che nel cervello del Frugoni non ci fosse proprio altro che l'intuizione delle immagini espresse nelle parole. Per noi invece c'era un Annibale assai più complesso che le parole non mostrino:

chè a voler prendere queste a rigore ci sarebbe da pensare che il poeta immaginasse un Annibale uscente dal bagno con la sola visiera bruna per tutto indumento. Ora un poeta più sobrio, da un'immagine complessa come quella che il Frugoni doveva contemplare entro di sè, si sarebbe contentato di ritrarre un numero ancor più esiguo di note. Egli, invece, sente il bisogno di notare il colore della visiera, di ribadire il *ferocemente* detto del gesto con cui l'innalzò, coll'*altiero* del sembiante e il *superbo*, aggiunto al ridere che gli fa nel volto la fortuna delle armi: fortuna cui non gli basta dire *vittrice* se non vi aggiunge l'epiteto di *militare*. Noi sentiamo, insomma, che il Frugoni estrae dalla sua intuizione una quantità di note più abbondante di quella che qualche altro poeta, con una stessa intuizione, non avrebbe fatto.

Certo, tutto questo non è matematicamente dimostrabile: è quistione di fiuto critico, di buon senso, di pratica dei procedimenti artistici, di introspezione estetica. Ragione per cui il Croce non ne vede nulla, e nega, e condanna, e scomunica.

Un pedantesco assalto del medesimo genere è quello ch'ei muove alla frase: *Scritto privo di stile*. — Come, privo di stile! Ma perfino un codice di leggi in quanto ha una forma deve avere uno stile! — Oh l'impareggiabile scoperta! Mette conto di applicarne i risultati anche in altre sfere, e d'informare il mondo che quando si dice «un uomo senza carattere» si dice una solenne corbelleria, chè è impossibile esser uomo e non avere una forma speciale di sentimento e di volontà, e quindi un carattere;

d'informare il mondo che quando si dice « un volto senza espressione » si cade in un'altra eresia solennissima, perchè..... Ma il mondo scoppia in una omerica risata in cui i nostri ammaestramenti si perdono.

Nel capitolo che segue, il Croce ci svela nientemeno che il grande mistero del bello e del brutto. Dopo aver distinto i sentimenti in puramente organici, che sono dell'organismo in quanto meramente passivo, e spirituali-organici, in quanto accompagnano l'attività spirituale, egli riconosce come *valore* il sentimento di pena che proviene dall'attività contrastata, impacciata, interrotta. Ma poichè l'attività umana è quadruplice: estetica, intellettuale, economica e morale, si hanno quattro classi di valori e disvalori. Ora, il bello non è niente altro che il valore estetico, il brutto è il disvalore estetico: il bello è il valore dell'espressione riuscita, l'espressione riuscita, senz'altro; il brutto è l'espressione sbagliata. — E qui si ripresenta un'altra volta in tutta la sua insolubilità il problema di che cosa mai voglia dire espressione riuscita e sbagliata, che per il Croce vale quanto intuizione riuscita o sbagliata, se l'intuizione artistica non può e non deve commisurarsi alle leggi della verosimiglianza. Solo in un punto, a proposito di altro, il Filosofo solleva un lembo del velo ond'egli avvolge il suo pensiero, ed è là dove afferma che l'espressione può non essere riuscita per le contraddizioni che contenga (p. 54). Espressione non riuscita sarebbe dunque un'intuizione contraddittoria. E ognuno vede che questo è un non senso. Contraddizione è un fatto puramente lo-

gico, intellettuale. Nella sfera intuitiva non si comprende che cosa mai possa significare. Un quadro, un pezzo di musica, un edificio in cui vi siano parti intuitivamente contraddittorie, alla stregua della psicologia umana non riesce assolutamente ad immaginarsi. Solo rispetto al vero o al verosimile potrebbe, con una tal quale larghezza di linguaggio, parlarsi di contraddizione. Se un pittore rappresenta un uomo con la testa di donna o un morto che cammina, si può, alla buona, dire che la sua figura è contraddittoria. Ma giusto il principio naturalistico ha il nostro pensatore totalmente escluso dal campo dell'estetica!

Tornando al proposito, il bello è dunque l'espressione riuscita o, senza più, l'espressione; il brutto è l'espressione sbagliata. La non espressione non è brutta: è niente, è *non valore*. P. es., dice il Croce, quando noi vediamo una pietra che cade o un muscolo che si contrae, non abbiamo disvalore: abbiamo semplicemente il non valore. — Io non so quale vecchio rancore o quale istintiva antipatia covi il Nostro verso le pietre che cadono e i muscoli che si contraggono, da negar loro il sacrosanto diritto all'espressione. Ma posto ch'ei lo neghi, e che espressione=intuizione, vuol dire che una pietra che cade e un muscolo che si contrae non sono intuizioni: e quando noi li vediamo, vediamo delle non intuizioni. E qui l'aria appena respirabile ci annunzia che si cominciano a toccare le più alte vette della filosofia.

Ma torniamo al brutto. Il brutto è dunque espressione non riuscita, lotta di attività e passività (una specie di libro mastro dell'intuizione!), senza che

l'una riesca a superare l'altra. Non c'è dunque brutto senza un qualche elemento di bellezza. Anzi il brutto, a voler dire le cose proprio come stanno, non è altro che il non completamente bello. Il bello è solo il *tutto bello*. E non ha gradi. Più bello e meno bello non sono concepibili, perchè non è concepibile un più e meno espressivo. Appena compare la lotta con la passività, ecco il brutto. E il brutto ha, sì, molti gradi; secondo che la passività è più o meno risentita, si va dal lievemente brutto, o quasi bello, al grandemente brutto, finchè quando la passività trionfa e si arriverebbe al tutto brutto, questo non è più brutto e diventa *non valore*.

Tutto questo ci insegna molte cose belle. In prima, dato che attività significa attività espressiva, cioè intuizione, e quindi la passività è al contrario la non intuizione, cioè il fatto spirituale negativo, il nulla teoretico, affermando che la passività che non lotti con l'attività non è disvalore ma non valore, il Croce viene a scoprire che il nulla non è nè bello nè brutto. Che è una preziosa conquista del pensiero.

Un'altra conseguenza assai notevole delle sue teorie è che a questo mondo, più o meno, tutto è brutto. Qualunque cosa in confronto d'un'altra sembri solo un po' meno bella, vuol dire che è brutta: si avrebbero altrimenti quei gradi di bellezza che il Croce risolutamente nega. Bello è solo ciò che piace più o non meno di qualunque altra cosa. Sicchè un musicista che, p. es., ammira sopra ogni altra cosa la nona Sinfonia di Beethoven, per parlare filosoficamente deve dire: « questa sinfonia è *il* bel pezzo ». Chè tutto il resto è per lui più o meno brutto. Il

curioso è poi che se gli capitasse di sentire un pezzo che gli piacesse ancora di più, questo, evidentemente, diventerebbe esso *il bel pezzo*: e la nona Sinfonia (oh poveretta!) scenderebbe al primo scalino della bruttezza. Sicchè il bello è un bello in aspettativa, un bello provvisorio: il che è quanto dire che un'espressione riuscita può, senza nessuna sua colpa e non mutando d'un ette, divenire espressione non riuscita. Più mirabile ancora è un corollario esplicito che ci regala il nostro esteta. Ci sono espressioni, egli dice, che non paiono nè belle nè brutte; or bene, questa è una mera illusione derivante dalla semplicità di certe espressioni che si presentano come facili e naturali. — Ah sì? Osserviamo bene, dunque: *illusione* che un'espressione non sia bella. Ma il bello è per il Croce il *valore estetico*, cioè il sentimento di piacere che si accompagna all'attività estetica; sicchè «illusione che un'espressione non sia bella» val quanto dire «illusione di non provare il piacere estetico». Con questo nuovo postulato del *sentimento illusorio*, non c'è più dubbio, siamo proprio al cacume della filosofia! Senza scherzi, come potrebbe il Croce distrigarsi da tale assurdo inaudito? Solo in un modo. Riconoscendo che quanto egli chiama arbitrariamente *fatto estetico*, cioè l'intuizione, non è punto quel che l'umanità chiama *bello*, ma semplicemente può esserlo; e che la definizione: «il fatto estetico è l'intuizione» potrebbe al più esser vera aggiungendo al genere prossimo *intuizione* una differenza specifica che contenesse le condizioni della *bella intuizione*. È quanto dire che il problema estetico risorgerebbe avanti a lui integro, intatto, irto di tutte le

sue difficoltà. Ma il Croce non vede o non vuol vedere, e tira innanzi fregandosi le mani.

Ed eccolo a distruggere in un colpo la teoria estetica dell'edonismo, la teoria del giuoco, la teoria della sessualità, quella del simpatico, quella della bellezza pura. Distruggere, s'intende, senza esame e senza discussione. Tutti gli argomenti del Croce si riducono a questo: che tali teorie sono false perchè vera è la sua soltanto. « Enunciare tali teorie al punto cui siamo giunti, è confutarle » (p. 87). Si noti che il punto a cui siamo giunti, è nè più nè meno che quello da cui siamo partiti: fatto estetico = intuizione, intuizione = espressione. E il Croce, infatti, invece di vedere se in quelle teorie s'inquadri bene ciò che l'umanità chiama bello, prova che esse non considerano come bello l'intuizione-espressione, e quindi sono ereticali. Onde anche laddove si possa andar d'accordo con lui nell'intenzione di demolire, non si può far a meno di sorridere sul modo ond'egli s'illude d'attuarla.

E con argomenti non più legittimi scomunica nel capitolo XII i concetti di *tragico*, *comico*, *sublime*, *pate-tico*, *commovente*, *triste*, *maestoso*, *ridicolo*, *malinco-nico* e via discorrendo, su cui si affaticava l'estetica del puro simpatico, onde spiegare come mai certe specie di contenuto antipatico, cioè brutto, in natura, possano divenire belle, cioè simpatiche, nell'arte. Se le soluzioni proposte fossero giuste, e se, data la teoria, a una soluzione giusta fosse possibile di arrivare, è un'altra questione. Ma negare, com'ei fa, l'esistenza d'un problema così evidentemente vero, così imponente direi, solo perchè non si sa risolvere, è un in-

troddurre nella filosofia il metodo dello struzzo, che quando ha ficcato la testa in un buco crede d'aver annientato i cacciatori.

Se fin qui qualcuno credesse ancora che per il Croce la parola *espressione* conservasse il significato che comunemente le si attribuisce, di manifestazione esterna d'una vita interna; e così credendo trovasse che in fondo in fondo è poi vero che nell'espressione sia riposta molta parte del bello; ecco il Croce a disingannarlo nel capitolo XIII. — Noi diciamo che una faccia è bella perchè molto espressiva, troviamo bello un motivo musicale perchè c'è molta espressione di tristezza, ci piace un paesaggio per l'espressione di calma o di serenità che in esso vediamo, e via via. Ma tutto ciò è gravissimo errore. Espressione in senso estetico è, ribadisce il Croce a scanso d'equivoci, l'intuizione; e il bello è soltanto il piacere che s'accompagna all'attività intuitiva o espressiva che dir si voglia. Il bello è un fatto tutto ed esclusivamente interno. Non è bello un uomo in preda allo sdegno, con tutte le più vive manifestazioni fisiche dello sdegno, bensì *prova il bello* un uomo adirato che esprima esteticamente l'ira. — Ma allora, diciamo noi, se intuizione = espressione, esprimere esteticamente l'ira è intuire la propria ira: e che cos'altro è questo intuire la propria ira se non che il dire: «io sono adirato?». Giacchè qualunque altra espressione verbale dell'uomo adirato non è intuizione diretta dell'ira in sè, bensì di pensieri che ad essa s'accompagnano e da essa derivano, come imprecazioni, bestemmie, desiderii crudeli, e via via: i quali ne sono un riflesso naturalistico involontario,

non meno che i gesti violenti, il digrignar dei denti, l'accendersi del volto, e così di seguito. Sicchè, insomma, l'espressione più esteticamente perfetta dell'ira dovrà dirsi, secondo il Nostro, *l'io sono o fui adirato*. E l'uomo in collera che pronunzii queste parole prova il piacere del bello in tutta la sua intensità. Se all'ira sostituiamo un qualunque altro sentimento, p. es. il dolore, potremo concludere che il Leopardi avrebbe fatto opera estetica molto più perfetta, se invece di schiccherare tanti versi, in cui non fa che esporre pensieri ed immagini sorte dal suo dolore, i quali ne sono un'espressione in senso meramente naturalistico, avesse pubblicato un foglietto volante con scrittovi su a grossi caratteri: «Io sono addolorato».

Delizioso è poi il nostro filosofo quando considera come espressioni del proprio sentimento i quadri, i motivi musicali, e simili. Stando rigorosamente fermi alle sue teorie noi possiamo ricostruire il modo come, secondo lui, deve avvenire il fatto. Se un uomo prova un sentimento qualunque, di gioia p. es., ed esprime la sua gioia in un pezzo di musica, espressione=intuizione, e quindi possiamo affermare che egli ha intuito la sua gioia sotto forma di motivo musicale. Il che, se è vero quanto il Nostro ha decretato, che prima dell'intuizione c'è la mera passività organica, vuol dire che la gioia si è resa cosciente allo spirito di lui come musica: la sua gioia, in quanto fatto conoscitivo, egli l'ha sentita dentro di sé come musica. Un uomo organino addirittura.

Ma ecco che il Croce vede spuntare un'obiezione. Se il bello è un fatto puramente interno, e non è niente

più che il rovescio sentimentale dell'intuizione, come va che la coscienza comune riconosce l'esistenza d'una bellezza negli oggetti dell'arte e della natura? anzi non riconosce la bellezza se non appunto in questi oggetti? — Ecco come va la faccenda: e attenti bene perchè questa volta ne vale la pena ancor più del solito. Il bello, dunque, è precisamente il piacere che accompagna l'attività interna espressiva. Ma le espressioni da questa prodotte, si conservano nella memoria; e possono riprodursi, generando una riproduzione del piacere che accompagnò la loro produzione. Ora ciò che noi chiamiamo bello fisico, così in arte come in natura, non è che un semplice stimolo alla riproduzione delle espressioni già elaborate. Quello che noi diciamo un bel quadro non fa che stimolare in noi la memoria d'una espressione già prodotta e il piacere che si accompagnò ad essa produzione. E così una bella suonata, così un bel palazzo, così un bel paesaggio, un bell'uomo, un bell'animale, e via discorrendo. Senza una già avvenuta *produzione estetica* della fantasia, ciò che noi chiamiamo bello non può suscitare alcun piacere.

— Or qui la prima domanda che vien fatta è questa: Da chi l'espressione estetica deve essere stata anteriormente prodotta? Da noi stessi o da altri? Ma la risposta, per poco che si rifletta, non par dubbia. Se la riproduzione è un tornare alla memoria, essa non può aver luogo che per una antecedente produzione nostra. La *memoria* d'un atto spirituale e d'un piacere estetico *altrui* è un non senso, non dirò così grande, che sarebbe nulla, ma così evidente, che par superare perfino le forze del

Croce. Par dunque innegabile che la produzione anteriore cui egli accenna debba essere una espressione nostra propria. Ma le meraviglie che ne risultano non sono molto meno grandi. È addirittura un nuovo mondo che si apre alla nostra intelligenza. Io vado a sentire una sinfonia di Beethoven. Sapete che cos'è il piacere che provo? La memoria di quando, senza forse badarci perchè ero distratto, composi anch'io nella mente quella sinfonia. Vedo la volta della Sistina e godo perchè si risuscita in me il piacere che provai quando, non so più in che occasione, me la dipinsi sotto la volta del cranio. Non è così? Il Croce non intendeva dir questo? Voleva semplicemente affermare che il bello fisico suscita la memoria di espressioni nostre ma diverse? E allora bisognerebbe dimostrare come mai il ricordo di tali espressioni nostre sorga diverso a seconda dei diversi oggetti belli che noi contempliamo; e da quale nesso specialissimo ogni obbietto d'arte o di natura sia legato alla memoria di quella soltanto fra le nostre già elaborate espressioni, sì da produrre sempre quello stesso effetto estetico. E bisognerebbe dimostrare come mai il ricordo della passata intuizione (che è quello che genera il godimento), non assorba tutta la nostra attenzione, sostituendosi nella coscienza all'obbietto che è stato semplice stimolo della reviviscenza.

Certo è poi, quale che sia il portento voluto affermare dal Croce, che il godimento estetico da noi provato davanti a una cosa bella d'arte o di natura, non è per lui che riproduzione mnemonica d'un godimento che accompagnò altra volta la produzione

d'un'espressione. Noi viaggiamo, leggiamo, visitiamo musei e gallerie, frequentiamo teatri e sale di concerti per aver godimenti nuovi, e, o stolti, ci par di provarne. Illusione! Nei viaggi, nelle letture, durante le visite dei musei, durante le audizioni musicali, non fa che rinnovarsi in noi la memoria d'un godimento passato. E poichè, il Croce vorrà ammetterlo, la riproduzione mnemonica è sempre più debole della produzione, il vero e più vivo piacere estetico noi lo abbiamo ogni giorno nella vita comune con la produzione delle nostre intuizioni. Quello che ci offre il cosiddetto bello d'arte o di natura è un piacere attenuato, smorzato, illanguidito. Sicchè l'uomo in cerca di bellezze artistiche e naturali è poi come un pazzo che corresse appresso con spesa e fatica a stimoli capaci di ridestare in lui la memoria dei sapori, quando sarebbe tanto semplice mettersi addirittura a mangiare e bere.

E un'altra meraviglia ci regala il Filosofo. — Senza le precedenti intuizioni estetiche della fantasia, la natura e l'arte non possono risvegliarne alcuna. — Quanto a noi, ci pare che gli oggetti belli d'arte e di natura, questi stimolanti, a prescindere dalla reviviscenza di precedenti intuizioni, per stimolare dovrebbero dar luogo a un'intuizione attuale, ossia (vedi domma primo) a un'espressione, quindi all'attività estetica, quindi al sentimento del bello. Ma poichè il Croce, invece, nega ogni possibilità di bello senza una precedente produzione estetica, vuol dire ch'egli intende negare l'intuizione attuale, e suppone quindi che gli *stimolanti* ridestino la memoria di intuizioni passate senza elevarsi ad intuizioni nel

presente. Sicchè gli oggetti belli d'arte e di natura non sarebbero da noi intuiti; quelli brutti neppure, perchè altrimenti si avrebbe un' intuizione, e quindi un' espressione, e quindi il bello, il che è contrario al presupposto; sicchè dalle teorie del Croce ne deriva con irreprensibile deduzione che l'intuizione del reale o, com' egli la chiama, l'intuizione storica non esiste, ed esiste soltanto l'intuizione fantastica dell'irreale. E questo è un altro cacume della filosofia.

Del brutto d'arte e di natura il Croce per ora non si occupa. Peccato! Ma se quello ch'ei dice complessivamente bello fisico è «stimolo della riproduzione d'un'espressione riuscita», non può dubitarsi che il brutto fisico debba essere uno «stimolo della riproduzione d'un'espressione non riuscita». Eppure qui c'è una piccola difficoltà. Il Croce ha affermato (p. 96) che «senza espressioni o rappresentazioni la memoria non ha luogo: di che cosa sarebbe mai memoria? non certo delle impressioni, le quali, come sappiamo, sono un flusso perpetuo e indistinto, 'e quindi irrevocato e irrevocabile». Il che, come tutto quello ch'egli afferma, va accettato senza discussione. Ma se l'espressione non riuscita è per il Croce lotta di attività e di passività, cioè d'intuizione e d'impressione, ed è mista dell'uno e dell'altro elemento, è chiaro che nella memoria dell'espressione non riuscita la parte rimasta *impressione* non deve ricordarsi, e deve rimanere viva soltanto la parte elevata a espressione. Memoria di espressioni non riuscite, in altre parole, non può esservene. Quindi non esistono stimoli della riproduzione mnemonica di espressioni non riuscite, il che è quanto dire che il brutto fisico

non esiste. Come si vede, le scoperte preziose s'incazano senza tregua.

Degno di nota per mirabile coerenza di dottrina è quanto il Croce assevera in una specie di digressione ove condanna la divisione del bello in libero e non libero, intendendosi per bellezza non libera quella di oggetti in cui predomini un fine pratico, e il fine estetico sia semplice accessorio: come sarebbero i monumenti architettonici, i prodotti dell'arte applicata all'industria, e simili. Il Croce, dicevamo, condanna questo concetto dell'arte non libera; e sapete come? Sostenendo che l'artista può benissimo servirsi del fine pratico a cui l'oggetto è destinato, per farne espressione estetica. Basterà ch'ei scelga come materia della sua intuizione la destinazione stessa dell'oggetto. — Il che potrebbe passare in bocca a un misero profano; ma nella bocca del Croce suona eresia. Egli aveva scagliato tutti i suoi fulmini contro chi parla di una scelta della materia. Vogliamo riudire le sue parole? Eccole qua — «Un'altra forma dello stesso errore è quella della teorica la quale pretende che il contenuto dell'arte debba essere scelto. Una scelta tra le impressioni e sensazioni suppone che queste siano già espressioni: come altrimenti scegliere nel continuo e nell'indistinto? Scegliere è volere: voler questo e non voler quello: e questo e quello debbono starci innanzi espressi⁽¹⁾».

(¹) Qui noto di volo una cosa. Quando in una trattoria al cameriere che gli domanda se voglia i maccheroni col pomodoro o col ragoût il Croce risponde decidendosi per uno dei due condimenti, egli, non c'è dubbio, sceglie. Il

Il pratico segue e non precede il teòrico: l'espressione è libera ispirazione. L'artista vero, infatti, si trova gravido del suo tema e non sa come: sente avvicinarsi il parto, ma non può volerlo o non volerlo.... » (p. 54). Come mai, per quale avvenuto rivolgimento di opinioni il Croce ammette ora un artista che *si proponga* la materia della sua intuizione, o, per usare la sua bella allegoria, s'ingravidì da sè e voglia partorire per forza? Questo, secondo i canoni dell'estetica crociana dovrebbe esser reputato come autoseduazione e procurato aborto. Ed invece il Croce si fa a prescriverlo all'artista, e (si noti bene!) a negare perfino che questa forzata scelta di contenuto sia una limitazione di libertà!

Ma il bello non è ancora finito. Dunque l'artista si propone a materia dell'intuizione la destinazione dell'oggetto. Che cosa dovrebbe intuire? La destinazione stessa, mi pare. E invece no. Essendo materia dell'intuizione la destinazione dell'oggetto, sapete come forma che cosa vien fuori? La forma estetica dell'oggetto. L'artista prende a materia d'in-

che è quanto dire che, secondo le sue teorie, ei deve avere scelto tra due espressioni; altrimenti come scegliere nel continuo e nell'indistinto? Dunque il sapore de' maccheroni al pomodoro, quello del ragoût, e i sapori di qualunque vivanda immaginabile, sono per il Croce altrettante conoscenze espressive (la locuzione è sua: a Cesare quel che è di Cesare!), forme teoretiche di conoscenza, derivate da un'attività spirituale che fa, forma, esprime. O perchè allora il Croce deride (p. 85) chi include nell'Estetica la culinaria? Mi pare che invece dovrebbe riconoscerli immediatamente un seguace coerente delle sue dottrine.

tuizione il nettare i pavimenti, e che forma d'intuizione ne deriva? Una scopa ⁽¹⁾. Così un bel fucile dovrà esprimere bene l'ammazzare (ma qui sorge il problema: l'ammazzare uccelli, lepri, cinghiali, uomini o chi altro?); una bella penna dovrà esprimere bene lo scrivere; una bella sedia, il sedere; e via via. Non è d'una chiarezza abbagliante?

Nel capitolo successivo, forte della sua teoria sul bello fisico come semplice stimolo ecc. ecc., il Croce si fa ad abbattere, col solito metodo raziocinativo per eccellenza del *non è vero perchè è falso*, un'altra mezza dozzina di eresie. E chi assiste a tale demolizione, sorride: perchè anche ove si tratti di eresie per davvero, il Croce non ci fa una figura troppo diversa dal topo campanaio, dalla mosca aratrice, e simili. Così è, p. es., in tutto ciò che si riferisce all'esistenza di un bello obbiettivo nel corpo umano, negli animali, nelle piante, nelle figure geometriche, e via via. Che un bello determinato da condizioni assolutamente obbiettive non esista, noi lo crediamo sacrosanto, e già prima di noi e prima del Croce lo hanno creduto parecchi. Ma al Croce par di fare una scoperta, e di averla potuta fare solo in grazia alla sua teoria degli stimolanti. La quale lo sospinge poi alla conseguenza stupenda che, poichè non esiste un bello del corpo umano obbiet-

⁽¹⁾ Nota qui assai giustamente l'Aliotta, che la destinazione d'uno strumento è un concetto generico, non più intuizione individuale. È un altro dei tanti casi in cui il Croce si contraddice.

tivamente tale, l'uomo, e come l'uomo gli animali, le piante e via via, appaiono belli o brutti secondochè stimolano o no la riproduzione d'un fatto estetico; che è quanto dire secondo ragioni tutte soggettive e personali, secondo quel che passa per la mente a Tizio, a Caio o a Sempronio nel momento della contemplazione. Che in una data stirpe la bellezza dei lineamenti per i varii sessi e per le varie età si stabilisca col fatto in certe norme che ammettono un comune consenso, e che vi siano uomini, donne, fanciulli ritenuti generalmente per belli, uomini, donne, fanciulli da ognuno reputati brutti, per il Croce non significa nulla. Che ad ogni razza sembrino brutti i lineamenti delle razze diverse, per il Croce non significa nulla. Che vi siano forme animali generalmente preferite a certe altre, e che ogni popolo preferisca quelle con cui ha maggiore consuetudine o che da quelle non si allontanino troppo, per il Croce non significa nulla. Che vi siano certe forme geometriche che incontrano la comune simpatia, e si ritrovano nelle decorazioni ornamentali di tutti i paesi e di tutte le età, per il Croce non significa nulla. L'insistenza d'una obbiettività assoluta, lo porta immediatamente a concludere per l'assoluta subbiettività. Non è casella A, dunque è casella B. Un oggetto appare bello o brutto solo in quanto stimolante, in quel dato individuo e in quel dato momento, così, per caso, di quella o di quell'altra riproduzione di espressione estetica già avvenuta.

Le teorie del Croce hanno un vantaggio innegabile: quello di far illudere d'aver dato fondo alla

scienza estetica chi l'abbia appena appena sfiorata, o forse non toccata neppure. Prima i trattatisti di questa disciplina si preoccupavano delle varie arti, delle forme di bellezza che a ciascuna son proprie o più proprie, delle ragioni estetiche per cui ognuna ottiene in prevalenza i suoi effetti, e via via; e tutto ciò richiedeva finezza di analisi, buon gusto, abbondanti e multiformi conoscenze nei varii campi dell'arte. Ora, grazie alla nuovissima dottrina, tutto questo è fardello inutile che l'esteta può gettar a mare, per la semplice ragione che non è estetica. Ecco infatti il Croce a promulgare di nuovo solennemente che il fatto estetico è fatto interno: è l'intuizione o espressione. Compiuto questo l'attività estetica è esaurita. Che tale intuizione si manifesti o non si manifesti agli altri, e sia quindi seguita o no dall'attività pratica; che per manifestarsi abbia bisogno di segni e colori, o di materiale plastico, o di suoni, o di gesti, o di altro: tutto ciò all'estetica è perfettamente indifferente. Riconoscere varie arti, è cosa vana e stolta. Le classificazioni delle arti in arti della vista, dell'udito, ecc., è roba da insensati. L'arte è una: il fatto espressivo, l'attività fantastica. Il resto è tecnica.

Orbene; eccoci pronti ad applicare a un caso pratico gl'insegnamenti di tanto maestro. Poniamo uno scrittore e un pittore in presenza dello stesso paesaggio. Se il fatto estetico è quel che v'è di comune nelle intuizioni di qualunque forma d'arte, è chiara come il sole che nel momento in cui il pittore per ritrarlo prende il pennello, e lo scrittore prende invece la penna, l'attività estetica di

essi due è esaurita. Essi infatti incominciano un lavoro assolutamente dissimile, non confrontabile nemmenoamente. Il pittore ritrae tutto quello che vede, integralmente, meccanicamente, con successione di lavoro meramente spaziale; lo scrittore scompone in una successione puramente ideale di note, astratte dall'individuo concreto. Il pittore traccia *quella linea individuo*, mette giù *quel colore individuo*; lo scrittore riporta quella linea con un predicato a una nozione generica, riporta quel colore con un altro predicato a un'altra nozione generica, e via scorrendo. Stà dunque, come dicevamo, che, secondo le teorie del Nostro, l'attività intuitiva, espressiva, estetica o come vogliam dire, dei due artisti, è esaurita prima che il pittore si metta a dipingere e lo scrittore a scrivere, e che quindi non solo quanto il pittore fa col pennello, ma altresì tutto il lavoro stilistico che lo scrittore compie riconoscendo le varie note, scegliendo quelle da ritrarre, ordinandole, subordinandole, aggruppandole a quel certo modo, è mera tecnica. Lo stile d'uno scrittore è dunque mera tecnica, non è arte. Che se il Croce arretrando spaventato (dato che di spaventati filosofici sia capace) da tali conseguenze, affermasse che nossignore, egli ammette che l'attività stilistica sia vera e propria arte, gli converrebbe ammettere nello scrittore un'intuizione tutta speciale, sovrapposta all'intuizione primitiva comune col pittore: onde un'attività estetica speciale, onde qualcosa che è arte ma non è pittura. Ed ecco allora rigermogliare la distinzione dell'arte in varie arti: distinzione ch'egli aveva negato.

Ma più stupendo ancora è l'affermar ch'ei fa es-

sere l'intuizione una sola per tutte le arti, indipendentemente dallo strumento fisico con cui si possa, volendo, manifestarla agli altri; e quindi la separazione netta ch'ei pone come tra due fatti irriducibili, senza passaggio o contatto alcuno, tra l'intuizione e il fatto fisico, quasichè questo venisse in campo soltanto nell'attività pratica della manifestazione. Qui il Filosofo tocca il sublime. L'idea d'una forma concreta fantastica, non imprescindibilmente condizionata e legata a una forma o più forme di sensibilità fisica — ottica, acustica, tattile, olfattiva, muscolare o comunque altro — è tale assurdo che si stenta ad attribuirlo perfino al Croce. Egli viene a porre così la fantasia come un *prima* rispetto ai sensi, mentre non è che un *poi*, e non può generare rappresentazioni concrete altro che divise per sensi. Una intuizione fantastica concreta che non sia intuizione visiva o auditiva o altro, o composta di elementi intuitivi varii, ma sempre tale che le varie qualità d'intuizione vi restino nettamente distinte e numerabili, è psicologicamente inconcepibile. L'intuizione artistica concreta non può non nascere come rappresentazione pittorica, scultoria, musicale, o mista dell'una o dell'altra forma, distinte fra loro. Quella che per il Croce è mera distinzione pratica e tecnica, è invece una distinzione che il fatto artistico porta in sé inevitabilmente, come carattere innato. Se non fosse ottica o acustica o altro, l'intuizione fantastica non esisterebbe. Il cervello dell'uomo, almeno, non arriva a concepirla: nè noi, lo confessiamo candidamente, possiamo indurci a desiderare un diverso cervello.

È superfluo aggiungere che, riconosciuta come fi-

losoficamente illegittima la divisione dell'arte in parecchie arti, per il Croce sono mere assurdità le questioni sui limiti che intercedono fra un'arte e l'altra, sulle diverse attitudini estetiche di ciascuna di esse, sulla fusione e concorrenza di più arti insieme, e via via. Che siano tutti argomenti di cui l'umanità s'appassiona, che dal vedere o non vedere questa o quella verità ne risultino opere d'arte più o men belle, che vi siano opere sbagliate appunto per la pretesa di ottenere da una certa arte ciò che essa non può dare, che da una ben regolata ed armonica concorrenza di più arti in uno spettacolo solo possano aversi godimenti estetici nuovi (l'opera Wagneriana insegna), tutto questo per Croce è zero. Egli vive nella sua specola solitaria, contemplando e adorando la santissima Binità d'un Dio fatto estetico in due persone: Intuizione-Espressione; e i rumori del misero mondo non gli arrivano neppure.

Ed ecco il Maestro apprestarsi ad insegnarci che cosa è la critica. E per farlo meglio, incomincia con una descrizione schematica del fatto estetico, che ha almeno il pregio di mostrare il suo pensiero con una chiarezza che fin qui non aveva raggiunto. — L'individuo *A* cerca l'espressione d'un'impressione. Tenta varie parole o frasi che non vanno; e prova in tale sforzo senza successo l'impressione del brutto: « non vede punto, o non ci vede chiaro ». Finalmente ecco sorgere dentro di lui la forma dell'espressione vera. Il fatto estetico è avvenuto, egli ha provato il bello. — Chiara descrizione, ma ahimè! non si riesce troppo a metterla d'accordo con quanto del pensiero del Filosofo ciera stato fin qui compartido.

In primo luogo, infatti, l'intuizione storica non è punto considerata, chè il fenomeno qui ritratto dal Croce è applicabile proprio solo all'intuizione fantastica. Poi, se le frasi o parole tentate e messe da parte sono innegabilmente anch'esse intuizioni, (giacchè non si può supporre che lo scrittore *scriva* delle *non intuizioni*, cioè qualcosa che non è posseduto dallo spirito), ecco dunque delle intuizioni che non sono espressioni, altrimenti sarebbero belle anch'esse: e questo non pareva fin qui potersi ammettere senza incorrere nella scomunica. Resta, invece, che come espressione può solo considerarsi l'intuizione completa d'un'impressione, cioè una forma speciale dell'attività intuitiva, condizionata alla sua rispondenza a un altro elemento. Il Croce deve dunque ammettere che appunto con questo elemento l'intuizione venga paragonata e commensurata dall'artista per essere approvata o rifiutata e dar luogo all'impressione del brutto o del bello. Abbiamo cioè il confronto tra un elemento che è intuizione, ed un altro che non è ancora elevato ad intuizione, ma è, per usare il linguaggio del Croce, semplice *impressione*. Ma poichè, sempre secondo il Croce, l'impressione è *naturalità, flusso indistinto, fatto non posseduto dallo spirito*, abbiamo la stupenda conseguenza che lo spirito, per giudicare della bontà dell'espressione, prende a termine di confronto un fatto da lui non posseduto, cioè il nulla teoretico!

Ma lasciamo correre. Di contraddizioni ne abbiamo ormai già trovate tali e tante, che faremmo la figura degli sciocchi a non mostrarci persuasi esser la contraddizione parte essenziale della dialettica del Croce.

Dimenticando adunque il passato, concedendo anche noi un'amnistia in grazia dei continui parti dommatici di cui il Filosofo ci è fecondo, consideriamo il fatto estetico secondo questa nuova forma in che a lui piace di rappresentarcelo.

Orbene, ecco come avviene il fatto critico. Poniamo che *B* debba giudicare l'opera prodotta da *A*. Egli *si mette dal punto di vista di A*. Se *A* era contento della sua espressione, se questa cioè era giusta intuizione della sua impressione, *B*, neanche a dirlo, è contentone, e sente e giudica l'opera come bella. Se *A* era scontento, ahimè, *B* è scontento anche lui, e sente e giudica l'opera come più o meno brutta ⁽¹⁾.

Anche da ciò derivano conseguenze notevolissime. Noi giudichiamo, ad esempio, che un certo pezzo di musica sia brutto. Ebbene, sapete cos'è? Gli è che il compositore aveva in sè una certa impressione, ma le note non vi hanno corrisposto. L'aria della stella del Tannhäuser è più bella delle « Spingole frangese » solo perchè, attenti bene, solo perchè con quella Wagner intuì bene una sua impressione, questa è invece intuizione non perfetta d'un'impressione

(1) In questa analisi del fatto estetico nell'artista e nel critico, trovo una notevole somiglianza con quella che ne fa NICOLA GALLO (*La Scienza dell'arte*, Torino, Roux, 1887; p. 282-3); il quale però ha ben altra discrezione, poichè ammette come coefficiente essenziale della bellezza dell'espressione anche il valore dell'impressione. Del Gallo il Croce non fa parola se non nella parte storica del suo volume, per dirlo un seguace di Hegel.

che s'agitava nell'animo del suo autore. Si dice, p. es., che una poesia metricamente errata, senza ritmo, senza armonia, è brutta. Ma non è giusto. Quella poesia sarà brutta solo se nell'impressione dell'artista c'era la predeterminazione del metro, del ritmo, dell'armonia, ma egli non ha saputo dare questi caratteri al suo verso; altrimenti, nessuna bruttezza. Si dice che un carattere di romanzo o di dramma non è bello, perchè, supponiamo, è incoerente, e a un certo punto fa quello che verosimilmente nella sua situazione un uomo non avrebbe fatto. Ma si ha torto. Un carattere è artisticamente difettoso solo quando lo scrittore non abbia intuito bene la sua impressione; quando, p. es., nella sua impressione c'era che il personaggio ridesse, ma egli ha intuito male e lo ha fatto piangere. Si dice che un attore recita male perchè è freddo, monotono nella voce; tanto che, per dirne una, in quella certa scena resta tranquillamente seduto mentre dovrebbe scattare in piedi, parla mentre dovrebbe ruggire. Or bene, si ha ragione solo ove s'intenda che nell'impressione dell'attore c'era lo scatto e il ruggito, ma per difetto d'intuizione egli è rimasto seduto e ha parlato con voce naturale. Ma se la freddezza nei gesti e nella voce c'era già nella sua impressione, egli è un Garrick, un Talma, un Salvini, un Coquelin. E fra il Mosè di Michelangelo e il Mosè di Pompeo Bresciano, che fece morir di dolore il povero artista; fra la Divina Commedia di Dante e quella per cui è sinonimo di ridicolo il nome del povero Lollobrigida, sapete qual è per un vero filosofo la sola, unica differenza? Che Michelangelo e Dante intuirono bene le loro impressioni, il Bre-

sciano e Lollobrigida no. E tra il Duomo d'Orvieto e la capanna di giunchi del pastore, qual è l'unica differenza legittimamente riconoscibile a rigor d'estetica? Non c'è dubbio: che Lorenzo Maitani intuì la sua impressione meglio di quello che non l'abbia intuita il pastore. Ma quanto ad impressioni, eguaglianza estetica perfetta. Che cosa poi siano queste impressioni interne che l'artista intuisce in sè sotto forma di quadro, di statua, di sinfonia, di chiesa, di palazzo, di arco di trionfo, lo sanno soltanto Allah e Croce suo profeta.

Il quale profeta potrebbe forse rispondere che noi non abbiamo interpretato bene il suo pensiero; e che negli esempî da noi citati, e in altri mille consimili, egli invece ammette potersi trovare in alcuni prodotti artistici un valore superiore a quello di certi altri, a prescindere dalla rispondenza dell'espressione all'impressione; che, p. es., concede essere una poesia metricamente perfetta qualcosa di meglio che una poesia metricamente errata: solo non trattarsi di valore estetico. — E allora, poich'egli ci ha insegnato non potersi dare per lo spirito umano altro che quattro sorta di valori, dovrebbe ora insegnarci di quale degli altri tre valori potrebbe trattarsi: se del logico, dell'etico, o dell'economico; e a chi spetti discorrere delle ragioni per cui le poesie metricamente ben fatte piacciono più delle sbagliate: se alla Logica, all'Etica o all'Economia.

Ma sorvoliamo su queste altre miserie. Il più bello della dottrina crociana sul giudizio estetico è quel *mettersi dal punto di vista dell'autore* su cui il Croce scivola come se nulla fosse. Non avvedendosi, o fa-

cendo le viste di non avvedersi, che egli afferma così addirittura la taumaturgia del critico. Non può infatti ritenersi che si debba giungere al punto di vista dell'autore attraverso la sua opera. Giacchè da una forma *b* dell'opera, salvo qualche raro caso, non può ricostruirsi che quel contenuto *a* ch'essa forma esprime, non mai un contenuto *a'* diverso, a cui essa possa essere riuscita inadeguata. Si avrebbe insomma che l'opera sarebbe appresa bensì come brutta dall'autore, cosciente del contenuto *a*; non mai dal critico, che vedrebbe nell'opera d'arte il contenuto che essa di fatto, quali che fossero le impressioni dell'autore, viene ad esprimere: e troverebbe quindi l'opera sempre bella. Bisogna dunque ammettere, secondo il Croce, che il critico desuma il contenuto dell'opera, o, in altre parole, si metta dal punto di vista dell'autore, a prescindere dall'opera stessa, per tutt'altra via. E questa via pare non poter essere altro che un suggerimento a tempo debito dello Spirito Santo.

Ma dato pure (o pazienza che tanto sostieni!) che veramente il giudizio estetico fosse un giudizio sulla corrispondenza o no d'una forma artistica *b* all'impressione *a* dell'artista: sapete che cosa ne conclude il nostro filosofo? Che giudicare se *b* corrisponde ad *a* è ripetere l'operazione per cui l'artista sull'impressione *a* elaborava l'espressione *b*; è, insomma, un riprodurre l'opera d'arte.

Or questo è proprio come affermare che risolvere un problema o sciogliere una sciarada sia un compiere la stessa operazione di chi giudica se la soluzione trovata sia buona. È come affermare che il

processo psicologico di chi in un difficilissimo frangente per un lampo di genio trova l'espedito per trarsene fuori, è il medesimo di chi giudica la bontà della pensata: è, insomma, un valutare per zero il lavoro di fantasia costruttiva che manca totalmente nel processo psicologico del giudicante. Avanti alla mente dell'artista che deve esprimere una data impressione (mi accosto per un momento quanto è più possibile, in via concessiva, al modo onde il Croce considera e denomina i fatti), tutto un mondo di elementi fantastici — suoni, linee, colori, gesti, parole — presentano in numero infinito le loro possibili combinazioni: infinito, poichè dall'analisi dell'impressione *a* non risulterebbe mai razionalmente, necessariamente la forma espressiva *b*. È per un'operazione tutta sintetica della fantasia, che tale forma si compone nella mente dell'artista, sorgendo misteriosamente di mezzo al flusso delle forme elementari. Riconoscere l'efficacia espressiva di questa forma è cosa tutta diversa. È un commisurare *a* a un *b* già estratto dalla serie infinita e composto in unità; e tra le due attività c'è il salto immenso costituito dalla scelta d'una forma individua finita di mezzo all'infinito, che manca totalmente all'attività critica. Ma, del resto, non è cosa di evidenza abbagliante, accecante addirittura, che altro sia comporre un motivo doloroso, altro riconoscere che sia doloroso e gustarlo? Tanto accecante che il Croce non lo vede. E dà al mondo la consolante notizia che il gusto è perfettamente la cosa stessa che il genio. E dátala, con perfetta disinvoltura, senza insistervi troppo, continua la sua opera di critico o di artista, d'uomo

di gusto o d'uomo di genio, a scelta del pubblico. Ed eccolo a dedurre dalla sua teoria della riproduzione del fatto estetico nel giudicante, la soluzione, in quattro e quattr'otto, della relatività o assolutezza del gusto. Il gusto è assoluto, in quanto è assoluta la corrispondenza dell'espressione all'impressione, che è il fatto costituente il bello. Solo è assolutezza intuitiva, che non è l'assolutezza razionale dell'intelletto. — A questo punto si potrebbe anche domandare al Filosofo come egli possa parlare, fin dalla copertina del suo libro, d'un'Estetica come *scienza dell'espressione*, quando poi nega la possibilità di apprezzare e valutare razionalmente (che per lui è quanto dire scientificamente) l'espressione. Ma non ci facciamo venire il grillo di stringere le nostre maniche giusto ora, dopo che ce ne son passate dentro tante e di così grosse: torniamo a quanto egli dice. — Malgrado dunque quell'assolutezza intuitiva, ei continua, la varietà dei gusti è un fatto innegabile. E come? Gli è che la riproduzione del fatto estetico suppone il riprodursi integrale dell'impressione dell'artista, e la conservazione perfetta dello stimolo fisico che ne fu espressione. Ora, dice il Croce (bontà sua!), non sempre queste due condizioni possono verificarsi a puntino. Lo stimolo può andar soggetto a deterioramenti; e la riproduzione dell'impressione può essere impacciata da mutamento nelle condizioni psicologiche. Ma tutto ciò non deve poi dar troppo pensiero. Alla statua è caduto il naso, si rimette; la pittura è sbiadita, si rinfresca; il palazzo va in rovina, si restaura, e via via (quali rare notizie può darci la scienza estetica!). Quanto alla rico-

struzione precisa dell'impressione che l'artista volle esprimere, o che c'è per nulla la critica storica?

Su questo secondo punto dobbiamo fermarci, che in questa efficacia della critica storica potrebbe consistere la soluzione della nostra difficoltà sul come mai l'opera, pur essendo brutta, cioè non espressiva dell'impressione, metta lo spettatore in grado di rivivere l'impressione medesima. Ecco la risposta, potrebbe dire il Croce: non è l'opera d'arte, è la critica storica che, volta per volta, ricostruisce esattamente l'impressione, ci rimette, cioè, nelle condizioni psicologiche dell'artista quando eseguiva quella certa opera. — Orbene, la risposta ammette un assurdo più grande ancora, se è possibile, di quello che dovrebbe eliminare. Che il momento psicologico, l'impressione particolare espressa nell'opera d'arte (parlo sempre secondo l'interpretazione del fatto estetico a modo del Croce) si colleghi con nessi multiformi al carattere dell'autore, al momento biografico in cui cade la produzione, al momento storico, alle condizioni dell'ambiente e via via, è un fatto innegabile. Ma che la natura di questi nessi sia tale da permettere per ogni opera d'arte, ma che dico per ogni opera! addirittura per ogni singola minuta parte dell'opera stessa, di assodare a furia di critica storica quale fosse l'impressione che in essa l'artista volle tradurre, via, non ci burliamo, è sogno di mente inferma! Prendiamo un artista di cui la vita sia per noi delle più minutamente note: Giacomo Leopardi. Ora, vorrei sapere: chi mai tra i più illustri critici leopardiani oserebbe affermare anche approssimativamente quale fosse l'impressione che dominava il

grande Recanatese nel giorno e nell'ora in cui scrisse la poesia *A sè stesso*, e che egli volle esprimere con quella serie di parole che forma la stupenda poesia? Affermarlo, dico, a prescindere dalla poesia medesima: altrimenti si ricadrebbe nel circolo vizioso di ricostruir l'impressione sull'espressione, e trovar questa necessariamente sempre riuscita. Orbene, evidentemente non c'è persona al mondo che lo potrebbe; tanto varrebbe voler ricostruire a furia di critica storica quale fosse in quel giorno e in quell'ora la temperatura ascellare precisa del poeta o la composizione chimica dei suoi liquidi organici. — Eppure ho citato il caso d'una poesia tanto cronologicamente determinata, d'un poeta così prossimo a noi, conosciuto così a fondo in ogni aspetto della vita. Figuriamoci ove si tratti di personalità artistiche meno note o quasi ignote, di opere d'epoca incerta o d'incerto autore. Entriamo in un museo di statue antiche. Del novantanove per cento di esse non sappiamo in quale paese siano state fatte, nè in qual tempo preciso, e tanto meno da chi. Eppure si stabilisce fra le persone di gusto un accordo notevole nel giudizio estetico di quelle opere. Come va? Chi ci ha soffiato nell'animo l'impressione che ognuno di quei cento scultori si sforzò di esprimere con quella statua, sì che ci si renda possibile la reviviscenza del fatto estetico e il conseguente giudizio critico? La deduciamo illusoriamente dalle opere stesse? E allora tutte dovrebbero parerci belle. Dunque? E che cosa ci fa ricostruire il fatto estetico quando ascoltiamo un motivo d'autore a noi ignoto? o quando contempliamo un quadro senza firma d'autore? o

quando ammiriamo una chiesa o un palazzo che non sappiamo da chi fu concepito? o quando leggiamo in un'antologia una poesia d'un poeta di cui fin allora avevamo ignorato l'esistenza? Che, che mai, fuori di quello che le opere stesse ci dicono? Se dunque le teorie del Croce sulla natura del processo critico son vere, ne risulta evidente che, all'infuori di qualche caso rarissimo in cui per una via qualunque possa arrivarsi a sapere con precisione quale fu l'impressione generatrice dell'opera d'arte, la critica è impossibile; e che nessuno al mondo, salvo a commisurar le espressioni con le impressioni su di esse ricostruite, e trovar tutto bello, può mai giudicare se un'opera d'arte sia bella o brutta. Al massimo, si potrebbe ammettere come solo criterio possibile la commisurazione dell'opera non con l'impressione particolare che realmente la produsse, ma con un'impressione vaga, generica, da noi considerata come impressione caratteristica e dominante dell'animo dell'artista, se questi ci è noto; altrimenti come caratteristica della psiche collettiva del popolo e dell'epoca in cui l'opera fu prodotta, quando tali notizie ci constino. Giudicheremmo, insomma, più o men bella un'opera del Bernini o di Canova, del Perugino o di Rubens, di Händel o di Mozart, secondo che ci paresse di vedervi espressa più o men pienamente quell'impressione complessiva che abbiamo del temperamento di questi artisti; giudicheremmo più o meno bella una statua d'ignoto autore greco, etrusco, assiro, egiziano, secondo che ci vedessimo resa più pienamente quell'impressione caratteristica che abbiamo dell'anima greca,

assira, egiziana o etrusca: ma, e sempre per evitare quel tale circolo vizioso, deducendo tali temperamenti individuali od etnici da altra via che dalla produzione artistica. E giudicheremmo brutto Dante dovunque impersona la viltà, brutto Shakespeare dovunque dà parola alla malvagità, brutto Michelangelo dovunque rappresenta la grazia, e Raffaello dovunque rappresenta la forza, e Ariosto dovunque s'attrista, e Beethoven dovunque s'allieta, e Rossini ove sale all'eroico, e Goethe quando si abbandona alla commozione: brutta insomma ogni produzione artistica in cui non si rifletta liricamente il carattere di ciascuno. E anzi, poichè il Croce ha affermato che di una certa impressione non è possibile che *una sola* espressione, ogni artista avrebbe per noi prodotto una sola opera bella, quella corrispondente al momento psichico caratteristico ricostruito a furia di critica storica. Il resto, tutto brutto. Quanto ciò sia vero, chi ha l'ombra della coltura artistica e il più fioco lume di senno ne giudichi.

Ed ora che il Croce si è spiegato chiaramente sul processo di riproduzione del fatto estetico per mezzo degli stimolanti fisici, ci permetta di tornare un passo indietro. Pur facendo le debite riserve e restrizioni, egli ha però finito con l'ammettere l'esistenza di un bello naturale; o, per parlare il suo linguaggio, ha ammesso che ci siano stimoli naturali di riproduzione del fatto estetico. Ma poichè ora sappiamo con tutta chiarezza che la riproduzione del fatto estetico consiste per lui nel ripetersi dell'atto espressivo per cui un'espressione *a* fu espressa in un'intuizione *b*, e comprende quindi anche la riproduzione di *a*; ora,

dico, ci permetta di domandargli che cosa mai, nel caso del bello di natura, sia per lui l'impressione *a*, che nella *produzione anteriore* del fatto estetico (senza la quale [p. 99] non è possibile la riproduzione) fu intuita come *b*, e fissata sotto questa forma nello stimolo ecc.: il quale stimolo, in lingua povera, è l'obbietto naturale da noi detto bello. Evidentemente non può trattarsi che dell'impressione provata dal Padre Eterno quando creò quel certo pezzo di mondo. Nel qual caso la critica storica avrebbe anche il compito di ricostruire le impressioni del Creatore, e l'estetica, oltrechè la linguistica, come il Croce già afferma, comprenderebbe anche un ramo della teologia.

Che se voglia evitare queste lievi difficoltà, non resta al Croce che ammettere quanto segue: la riproduzione del fatto estetico che ha luogo in un individuo *A* in presenza d'un bello di natura, non essere riproduzione d'una attività estetica che abbia prodotto come sua espressione quella bella forma; essere invece riproduzione d'una precedente produzione di *A* stesso. — E allora si presenta un dilemma. O questa produzione fu una forma identica a quella che ora *A* ha dinanzi a sè; e bisogna ammettere che chiunque, ad esempio, vede per la prima volta l'Etna e lo ammira come bello, abbia in altri tempi, un certo giorno, a una data ora, intuito, o vogliam dire espresso una sua impressione sotto forma di Etna: cosa, come ognun vede, plausibilissima. Ovvero l'attività estetica riprodotta alla vista dell'oggetto naturale, puta caso dell'Etna, produsse una forma espressiva che non fu l'Etna; e

allora (se per il Croce data un'impressione non è possibile che *una sola* espressione) resta da spiegare la meraviglia che un'intuizione *c* (l'Etna) possa resuscitare un'impressione *a*, che fu invece intuita in un'espressione *b*.

Potrebbe il nostro filosofo rifugiarsi in una diversa spiegazione: che il bello naturale è bello in quanto esprime l'impressione che suscita. Ma cadrebbe in contraddizione, chè ammetterebbe potersi provare l'impressione del bello di natura senza la già avvenuta anteriore produzione estetica: cosa da lui solennemente condannata a pagina 99. Ed oltracciò s'impiglierebbe di nuovo nel circolo vizioso di far giudicare della corrispondenza d'un'espressione a un'impressione, quando a questa si è giunti attraverso quella; in modo che tutto dovrebbe parer bello.

Finalmente si contraddirebbe per l'identica ragione ora accennata, ove volesse sostenere che un obbietto naturale ci par bello quando c'è sotto i nostri occhi giusto in un momento in cui s'agiti in noi un'impressione di cui la forma di quell'oggetto sia l'intuizione: chè in tal modo si avrebbe, come nell'ipotesi precedente, il bello di natura senza una già avvenuta produzione. E non parliamo della somma verosimiglianza di tale ipotesi. Ah sì! proprio sì! il Croce ha ragione! Con le sue teorie il mistero del bello e del brutto diviene così limpido e perspicuo, che a non vederci chiaro bisogna davvero esser ciechi!

Il capitolo XVII ha due grandi pregi: è il penultimo e parla poco d'estetica. Vi sono in principio

notizie preziose sulla differenza fra erudito, uomo di gusto e storico dell'arte. Vi impariamo, per dirne una, che l'erudito può non aver gusto, e l'uomo di gusto può non essere storico dell'arte; ma lo storico dell'arte dev'essere erudito ed aver gusto. *Meminisse juvabit!* Poi è segnalata l'assurdità di voler ricercare le origini dell'arte. L'arte è nata con l'uomo. Se arte = espressione, da quando l'uomo si esprime intuendo le sue impressioni, egli fu artista; ma un uomo che non si esprime non è uomo, sicchè è dimostrato che il primo uomo fu il primo artista. Il nodo della questione sta tutto in quel *se* iniziale: ma è una parolina così piccola, che sarebbe da pedanti il sofisticarvi sopra.

Poi, dopo un colpo da maestro nel campo della storia per sentenziare senza appello che è impossibile la storia senza uno storico che appercepisca i fatti ordinati secondo un suo concetto di progresso, eccolo alla storia dell'arte. Nella quale, dice, questo concetto di progresso può essere applicabile solo alle opere che si proposero (ahi, ahi! un nuovo accenno di parto forzato!) una medesima materia. Il progresso è allora il successivo apparire di espressioni sempre più adeguate alla materia medesima. Ma il concetto d'una linea di progresso unica è assurdo. Tante materie, tanti svolgimenti di espressioni, ognuna assolutamente incommensurabile con espressioni di materia diversa. — E qui, se si limitasse a combattere la pedantesca smania di far confronti tra le opere d'arte ispirate agl'ideali più diversi, come se fosse possibile pesare il bello alla bilancia, avrebbe ragione. Ma il Croce, non lo di-

mentichiamo, è il pedante per eccellenza lui medesimo. È possibile il confronto preciso? No. Dunque non è possibile alcun confronto. Ogni espressione riuscita è nel suo genere opera d'arte perfetta, non inferiore a nessun'altra. « L'arte dei popoli selvaggi non è inferiore, come arte, a quella dei popoli più civili, se è correlativa alle impressioni del selvaggio ». E, aggiungiamo noi, poichè le frasi *piove, tira vento, ho sete, ho sonno*, sono nel loro genere espressioni perfette dell'impressione, esse frasi sono opere d'arte non inferiori all'Iliade, all'Amleto di Shakespeare e al Fausto di Goethe. E questa sì che parrebbe filosofia anche al *Bourgeois gentilhomme*!



C'era una volta un giovinetto assai sicuro di sè; il quale una sera, trovandosi in una conversazione dov'era un famoso geologo, dalle cui labbra tutti rispettosamente pendevano, credette di far lo spiritoso rivolgendogli la parola così: « Sapete, professore? io non credo alla geologia ». Il valentuomo lo squadrò con un'occhiata in cui non c'era proprio altro che pietosa curiosità; e gli rispose: « Ah! E pretendeste ch'io mi mettessi a insegnarvela?! » — Quest'aneddoto, molto noto nella buona società romana di qualche decina d'anni fa, mi torna, non so perchè, alla mente, leggendo l'ultimo capitolo dell'Estetica del Croce. In cui il Filosofo, per sostenere che la lingua è fatto estetico e che la Linguistica rientra nell'Estetica, deride le teorie più scientificamente fon-

date sulle origini e sullo svolgimento del linguaggio, con una leggerezza che è solo pareggiata dalla comicità del suo vaniloquio. E chi fosse curioso di conoscere i suoi argomenti, eccoli *tutti quanti*: che se il linguaggio (come quelle teorie affermano) fosse un prodotto di interiezioni e onomatopее elaborate poi per convenzione, « linguaggio sarebbe un nome collettivo per fatti disparati ». — Il che ci rischiarà una stupenda verità sottintesa: che cioè una comune denominazione non può darsi che a un gruppo d'individui *identici fra loro*. Non basta che abbiano un che di comune per cui possano aggrupparsi tutti in un solo genere; chè allora anche il materiale linguistico avrebbe questo di comune, che, qualunque sia la sua origine, esso serve alla manifestazione e alla comunicazione del pensiero. Bisogna dunque che siano identici in tutto. Sicchè non è vero, p. es., che esistano cappelli di feltro, di paglia, di lana, di tela ecc., altrimenti *cappello* sarebbe un nome collettivo per fatti disparati. Non è vero che ci siano veicoli a elettricità, a vapore, a buoi, a cavalli, ad asini, altrimenti *veicolo* sarebbe un nome collettivo per fatti disparati. È chiaro? Or di queste gioie di argomenti si serve il Croce per abbattere una teoria fondata su cognizioni di fatto meravigliosamente organizzate da menti superiori, che sta a quella cui il Croce, rinculando di cent'anni, si riattacca, come il sistema Copernicano sta al Tolemaico e la chimica all'alchimia. Spettacolo davvero doloroso questo di un cervello che in sul principio del secolo XX rinunzia a tanto progresso, per vaneggiare di nuovo in una specie di misticismo mitologico che la scienza vera ha ormai

spazzato via. Sola scusa del Croce sarebbe una profonda ignoranza. Ma invece egli, per sua disgrazia, è innegabilmente un uomo colto.

E che cosa è dunque il linguaggio per il Croce? L'abbiamo detto, è un fatto estetico: la parola è prodotto di attività estetica. Volete vedere? Il linguaggio è espressione, e non c'è bisogno di dimostrarlo; ma nell'espressione consiste appunto il fatto estetico, dunque il linguaggio è fatto estetico.

Ora lasciamo andare che, al solito, il Croce si serve, come premesse logiche, dei suoi dommi; ma in questo sillogismo c'è anche un tranello. E il tranello sta in quell'affermazione disinvoltata di cui il Croce chiama giudice con grande candore la coscienza comune: che il linguaggio sia espressione. Sissignore, espressione nel senso che serve a manifestare il pensiero: ma in questo senso è espressione altresì il linguaggio meramente convenzionale dei sordomuti, la scrittura, i segnali del semaforo, il telegrafo a braccia o a bandiere o a fuochi, e via dicendo. Ma il Croce, carpita la concessione nel suo senso legittimo, riaffaccia nel sillogismo la parola *espressione* in tutt'altro significato: in quello estetico tutto speciale ch'ei dà alla parola. La conclusione sembra scaturire limpida e chiara dalle premesse, ed il sillogismo è invece un bel sofisma. Sicchè la dimostrazione ch'ei crede d'aver fatta, non val nulla neanche dal suo punto di vista.

E, anche a prescindere da tale fallita dimostrazione, il bello è che egli non riesce menomamente a far comprendere come intenda, come concepisca la natura estetica del linguaggio. Nè possiamo com-

prenderlo da noi che in modo puramente negativo. Le possibili origini dell'uso d'una certa parola per indicare una certa intuizione, per noi si riducono a tre. 1° Si applica a quella data intuizione una parola nuova, in quanto puro suono, perchè si trova in questo un valore onomatopeico: come quando si dice uno *zig-zag*, un *tic-tac*. 2° Si applica a un'intuizione nuova una parola già in uso, perchè dall'intuizione si astrae come caratteristica l'idea espressa da questa parola: come quando si chiamò il nostro satellite *luna*, cioè *luminosa*, o *μήνη*, cioè *misuratrice*. A questo secondo modo si riduce in fondo anche il processo metaforico. È sempre la astrazione da un'intuizione complessa, d'un elemento parziale; solo che, invece di dare all'intuizione un nome corrispondente all'idea di questo elemento astratto, le si applica quello di altra intuizione concreta in cui lo stesso elemento sia compreso. 3° Si ricorre a una denominazione puramente convenzionale: come quando si battezza un neonato *Pietro*, una nave *Lepanto*, un cane *Medoro*, e via dicendo.

Ma di queste tre possibili origini il Croce per esser coerente non può attenersi a nessuna. La prima, l'onomatopeica, la mette in burla, accordandosi anche lui alla facile sapienza della caricatura, coll'abbaiare il bau-bau. L'origine ideologica, pura o metaforica, non può ammetterla, poichè implica una riduzione astratta dell'individuo concreto, e la lingua è per lui fatto estetico, cioè, secondo le sue dottrine, intuizione del puro individuo. Il convenzionale peggio che peggio: è un altro nemico già ammazzato. Del

resto i due ultimi processi suppongono la preesistenza d'una parola di cui resterebbe a spiegare la prima origine. In che cosa dunque può consistere per lui la funzione estetica intuitiva rivelata nel linguaggio? Dalle sue premesse si è costretti ad ammettere che la parola abbia per lui un valore espressivo, cioè d'intuizione individuale, che sia nel suono, ma non sia onomatopeico. Il che è un magnifico indovinello.

Stupende son poi le deduzioni che possono farsi dal linguaggio come fatto estetico quale lo concepisce il Croce: fatto estetico, cioè, non soltanto nelle sue prime origini, ma sempre, in permanenza, in chiunque apra bocca. Per lui anche chi dice *piove, tira vento, ho appetito, non è vero* o un'altra inezia di questa specie, *crea* (che plebe di creatori sulla terra!) un'espressione estetica. Ma poichè, com'egli ha recisamente affermato (p. 75), un'espressione non può essere espressione estetica che d'una sola impressione, e viceversa un'impressione non può avere che una sola espressione estetica, se il Napoletano dice *chiove*, vuol dire che ha della pioggia un'impressione diversa dal Toscano. E diversa l'ha il Francese che dice *il pleut*, e l'Inglese che dice *it rains*, ecc. Ma, intendiamoci, questo non dipende da un fenomeno meteorologico che renda diversa la pioggia di Napoli da quella di Firenze e da quella di Parigi e di Londra. Neanche per sogno. L'Inglese, in qualunque parte del mondo, si porta appresso la sua impressione, il Francese la sua, il Napoletano la sua, e via via. Chi poi parla più lingue, ha un'impressione diversa secondo la lingua in cui parla, e vede piovare

in un modo se parla in francese, in un altro se parla in italiano, e via discorrendo. O anzi, che dico! *vede* piovere! Non vede niente affatto, altrimenti avrebbe della pioggia *due* intuizioni, una ottica e una fonetica, il che è assurdo secondo il principio dell'unica intuizione possibile per l'unica impressione. Chi dice *piove* o *il pleut* o comunque altro, non vede piovere; ha semplicemente della pioggia un'impressione che diviene intuizione, cioè fatto di conoscenza teorica, *soltanto come forma fonetica*. Ed estendendo questo principio potremmo assurgere al principio generalissimo che colui il quale parla d'una cosa vuol dire che non la vede, e, viceversa, chi la vede non ne può parlare.

Potremmo così continuare per un pezzo a dedurre dai dommi del Croce, ma confessiamo di provare ormai qualcosa come alla dimora troppo prolungata in un manicomio: ci pare di divenir pazzi anche noi!

Il Croce considera come fatto estetico non solo la parola, ma anche l'intera proposizione; la quale anzi, secondo lui, precedette la parola isolata. Far l'analisi d'una proposizione ne' suoi elementi, è uno smembrare l'espressione estetica per sottometerla all'elaborazione logica. È come se si elaborasse logicamente una rappresentazione pittorica, la quale, pertanto, è in sè rappresentazione schiettamente estetica. Non meno di questa è rappresentazione estetica la proposizione. Quando diciamo «Pietro cammina per una via campestre», abbiamo una rappresentazione estetica simile a quella che ci darebbe un quadro che rappresentasse Pietro in cammino per la via campestre

Dire che in quella proposizione c'è un nome, un verbo, e via via, è far astrazioni dall'individuo concreto, distruggendo la sola realtà linguistica che è la proposizione, ossia l'espressione. — Quanto a noi ci limitiamo a immaginare un semplicissimo caso. Poniamo d'aver con noi il pittore che ha dipinto la passeggiata campestre di Pietro, e il poeta (e che poeta!) che ha creato la proposizione di cui si tratta. Io dico al pittore: « Sai? Tu devi rappresentarmi invece Giovanni che cammina per una via urbana ». Ed egli è costretto a rifar di pianta il suo quadro. Non un centimetro quadrato della sua tela può restare a raffigurare il secondo soggetto. Faccio al poeta la stessa intima-zione, ed egli, dando di piglio alla sua penna alata (oh come alata!), mette *Giovanni* al posto di *Pietro*, *urbana* al posto di *campestre*, e il nuovo poema è fatto. Che parrebbe indicar ciò? Che *cammina* e *per una via* fossero astrazioni nate come tali ed esistenti come tali nella rappresentazione linguistica. Se cambiando totalmente il fatto individuale parte dell'espressione resta, non c'è santi, quel che resta era genere e non individuo. E dov'è allora nella proposizione la rappresentazione estetica dell'*individuum omnimode determinatum* invocata tante volte dal Croce?

Queste lievi, minime difficoltà avrebbe dovuto almeno prevenire e dileguare il nostro filosofo. Il quale invece continua a menar botte da orbo, confuse e disordinate, contro la grammatica, la teoria linguistica delle radici, l'unità della lingua, e chi più ne ha più ne metta, in un finale a piena orchestra di spropositi e pedanterie rivoluzionarie.

La grammatica? Uno stolto letto di Procuste dell'espressione. — E si comprende. Dal momento che per lui il linguaggio è creazione individuale, come negare a un individuo la libertà di dire *Io volessi andare a casa, tu faresti migliore a tacere, egli ha le mane pulite*, se queste sono le intuizioni delle sue impressioni?

La teoria delle radici? Stoltezza. Il linguaggio dell'uomo primitivo fu un tutto indistinto « scompaginato dalla coscienza riflessa della divisione delle parole ». Così sentenzia il Croce contro quello che il buon senso da un lato e la scienza più vera e fondata dall'altro affermano in modo irrefutabile: esser nato il linguaggio da un'aggregazione di radici primitive, probabilmente monosillabiche. Che tali radici avessero di per sè nell'intenzione del parlante un valore complesso; che, per esempio, nel linguaggio dell'uomo primitivo un *bu-bu* potesse venire ad avere il valore comunicativo che oggi ha per noi l'intera proposizione *là c'è un cane*, è probabilissimo. Io ricordo un bambino, nel cui linguaggio un fruscio inarticolato seguito da una serie di *qua-qua-qua*, significava il desiderio d'andare alla fontana della Villa di Napoli in cui sono le anatre. Ma che le parole della lingua evoluta siano nate da un disgregamento di quei suoni ideologicamente sintetici, ecco l'errore madornale. Sarebbe come affermare che le parole « voglio andare alla fontana delle anatre » fossero nate da una scissione analitica del *qua-qua-qua*; o come dire che i fucili, i coltelli, le forbici sono nati da un frazionamento delle armi di pietra, per la ragione che le armi di pietra servi-

vano ad uccidere la selvaggina, a tagliar vivande, funi ecc.: a tutti gli uffici, insomma, cui ora servono i varii strumenti suddetti. Così pure è segno di grossolana confusione l'appoggiar la teoria del disgregamento per via d'astrazione da un polisintetismo primitivo della lingua, sul fatto che il bambino che incomincia a parlare non distingue le parole l'una dall'altra nei gruppi che fanno parte del suo linguaggio, e che la distinzione avviene solo in seguito, con la riflessione e con la cultura. Il fatto, entro certi limiti, è innegabile. Sennonchè i gruppi di parole il bambino li ripete, non li crea; li riceve, cioè, belli e fatti da un uso riflesso, nato dalla costruzione dei gruppi con parole elementari. Senza dubbio il bambino che dice *voglio mangiare*, può benissimo da principio non aver coscienza di dire *due* parole, e accorgersi solo col tempo che nella serie di suoni da lui pronunciata quando ha fame, c'è una parte comune con quella che pronunzia quando ha sete: *voglio bere*. Ma che questa parte comune ci sia, non può assolutamente spiegarsi senza la coscienza, in chi prima usò le espressioni, della biverbalità di ciascuna. Proprio così non può spiegarsi che una famiglia di parole (p. es. le prime persone dei verbi) che hanno una nota astratta comune, abbiano una desinenza comune, senza riconoscere nell'inizio dell'uso di queste forme la coscienza della distinzione fra l'elemento astratto e il residuo più concreto in ogni singola prima persona di verbo: cioè tra la radice e la flessione.

Ma che farci? Il Croce non ragiona, non riflette, non considera; sentenza: — L'uomo primitivo

parlava in serie indeterminate da cui sono nate per scissione riflessa le varie parole. — Si direbbe che gli uomini primitivi ei li senta parlare tutto il giorno, e li abbia con sè a pranzo, a cena e a colazione.

E l'unità della lingua? Un'altra corbelleria. Se ognuno crea volta per volta le sue espressioni, come costringerlo a un modello fisso? — Qui, come nel fatto della grammatica, un minimo germe di verità effettiva c'è, nel senso che non si può assolutamente condannare un uso tutto personale quando solo con esso giunga a trovare la sua piena espressione un contenuto tutto personale. Ma se il Croce fosse capace di ammettere la sfumatura, il giudizio affidato alla discrezione, non sarebbe più il Croce, l'uomo delle caselle, il tipografo scompositore del libro della Natura. — È legittima la pretesa d'una assoluta unità di lingua? No. Dunque qualunque idea d'unità è filosoficamente illegittima. — E dal punto di vista suo, del resto, si comprende. Se ogni Piemontese che dice *ciair* per *lume* è creatore di quella prima espressione quale intuizione della sua impressione, come forzarlo a dir *lume*, cioè a rendere questa in un' intuizione-espressione che non è la sua? E qui ricadremmo in un ordine di fatti stupendi già esaminato, e preferiamo di smettere. Tanto più che possiamo tirare un sospiro profondo di sollievo; chè con questa batteria sulle questioni linguistiche il Filosofo la smette finalmente anche lui.



Tale è la parte teorica di questo libro che al Croce è piaciuto di intitolare *Estetica*. Una divisione (assai discutibile anch'essa) delle forme di conoscenza umana, in sensibile, intuitiva e razionale. Domma 1°: la conoscenza intuitiva è il fatto estetico. Domma 2°: l'intuizione è l'espressione. Domma 3°: il bello è il sentimento che s'accompagna all'espressione riuscita. — L'estetica del Croce è tutta qui. Il resto non è altro che un'applicazione deduttiva di questi dommi or a questo ora a quel problema o dibattito estetico; e, si comprende bene, con soluzione facile quanto mai. È una scolastica di nuovo genere che non si ferma mai all'osservazione concreta dei fatti. Mai il Croce non si domanda se nello schema da lui tracciato si adagi bene la coscienza universale del bello, il comune senso dell'arte. I suoi occhi non si muovono dallo schema puramente formale ch'ei va tracciando; e poichè questo gli pare logicamente irreprensibile, egli non dubita un istante di sè. La revisione dei principii a cui ogni vero filosofo costruttore di teorie è irresistibilmente risospinto da certe conseguenze impossibili, in cui, deducendo da quelli, si avvede di dar di cozzo, il Croce non la conosce. Egli va sbattendo ad ogni passo contro assurdi giganteschi, e non se ne accorge. Lo scatto sincero che ne lo faccia ritrarre, direi quasi rimbalzare indietro atterrito, ei non l'ha. Quando si sente in regola coi suoi principii tutto va

bene. Gli è che a lui manca del tutto un elemento indispensabile al vero esteta: la sensibilità estetica. E far l'esteta senza di questa, a furia di logica, è come pretendere di fabbricar nuovi profumi a furia di chimica ma senza naso. I prodotti d'un tale profumiere snasato avrebbero un bel puzzare fieramente: quand'egli credesse le sue reazioni chimiche ben riuscite, ne sarebbe contentone. Or di fiuto estetico il Croce, dicevamo, è totalmente sprovvisto. Di quel che sia effettivamente l'impressione del bello, della psicologia dell'artista, egli mostra in tutto il suo libro di non avere il più remoto sentore. Che dalle sue teorie risulti che il Duomo di Colonia è opera d'arte esteticamente pari alla capanna del selvaggio che corrisponda alle impressioni del selvaggio, gli sembra cosa naturalissima, perchè forse l'animo suo non è capace di maggior godimento estetico avanti al primo che avanti alla seconda. Si aggiunga a questo il non conoscere e non ammettere sfumature e passaggi e digradazioni, e la mania dei tagli netti, che sono un assurdo più che altrove nella sfera dello spirito umano, ove tutto è continuità e lenta evoluzione: e si vedrà quale esteta si celasse potenzialmente nel Croce. Il quale era un buon erudito, davvero benemerito degli studii storici e letterarii. Ma gli è venuta la malinconia di fare il filosofo. Che ne è uscito? Quel che fatalmente doveva uscirne: una macchina di sillogismi e di forme logiche astratte, lanciata a tutto vapore con la cecità della macchina sulla via dell'assurdo. Ma, si badi bene, non è già che tale logica sia poi davvero capace di una vera ed intima coerenza d'organismo almeno

formale. È logica di singole parti, che a raccozzarle insieme danno luogo, e lo abbiamo mostrato, alle più strane contraddizioni di questo mondo: logica di breve lena. Il respiro dialettico del Croce non oltrepassa le due o tre pagine.

Or com'è dunque che la sua *Estetica* si è a taluno imposta come libro di grande valore, e tal altro, pur discutendola e parzialmente combattendola, non mostra però di tenerla per quel ch'essa realmente vale?

In primo luogo gli errori e le allucinazioni del Croce si coprono della loro stessa enormità. Chi legga col preconconcetto d'aver a fare con un filosofo, non si arresta a ciò ch'egli effettivamente dice ed afferma, tanto gli pare impossibile che simili cose siano uscite da un cervello pensante; ma crede invece di non aver compreso bene, di non aver afferrato l'intima essenza del pensiero, e va cercando e intravedendo un qualche senso profondo nascosto sotto il significato più ovvio di quegli asserti. Così una signora di provincia cui una dama della capitale, reputata elegantissima, facesse visita in pantofole, potrebbe creder questa l'ultima moda del gran mondo, e vedrebbe il colmo dell'eleganza dove non sarebbe altro che il colmo della sconvenienza.

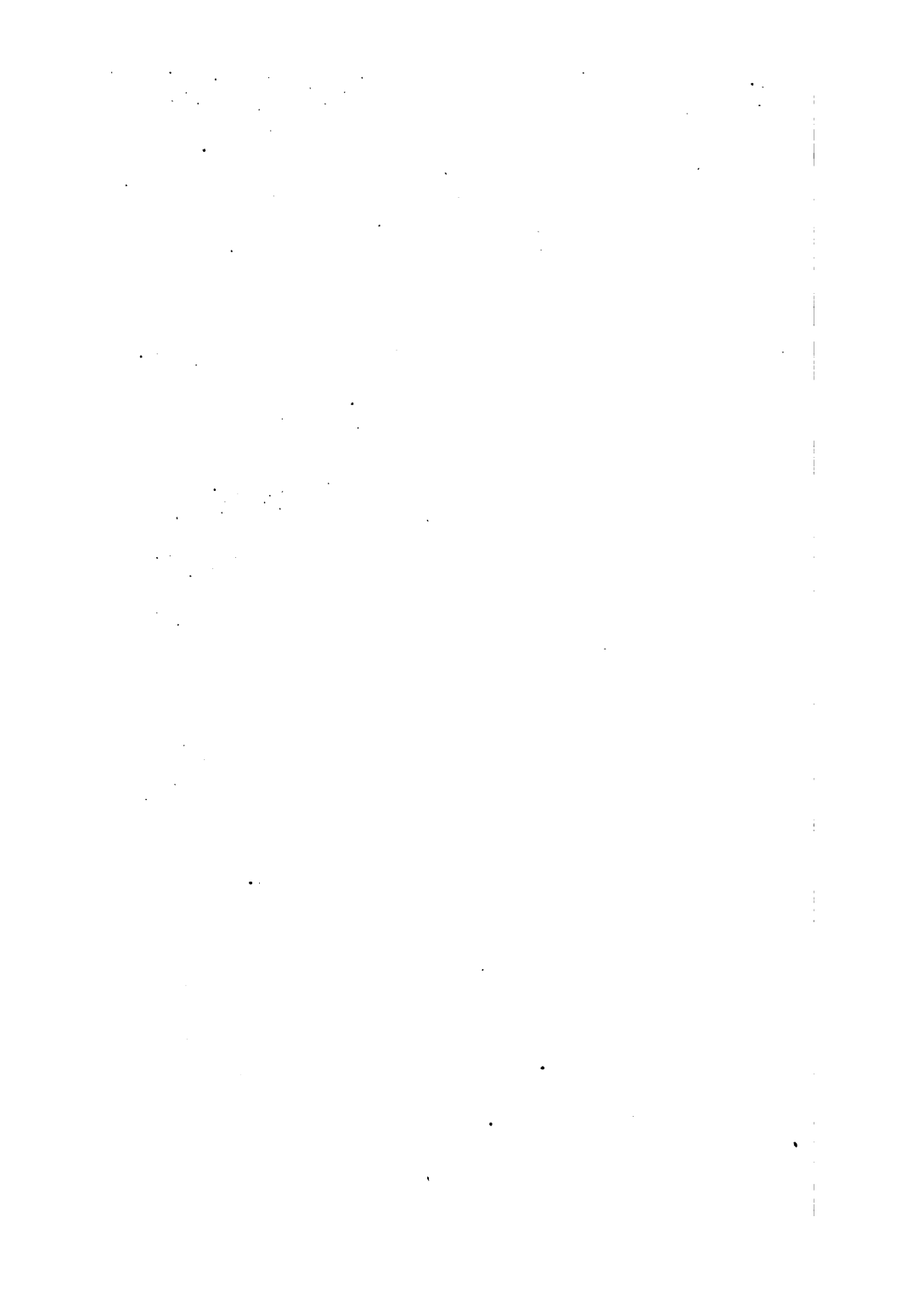
In secondo luogo il Croce, ad accreditare i suoi spropositi, usa da maestro di una sicumera e d'un'arroganza senza pari. Mi fu raccontato che una volta un tale, tornando a casa a notte fonda, per una via solitaria ed oscura, vide sbucar fuori improvvisamente due brutti ceffi armati di randelli, e farglisi incontro per derubarlo. Egli era affatto inerme. Ma col coraggio

della disperazione, fidando nell'oscurità, trasse fuori la grossa chiave di casa che aveva in tasca, e spianandola a guisa di pistola contro i due malandrini, gridò: « Chi fa un passo di più, è morto! ». E ciò con voce così minacciosa, con tale un piglio di burbanzosa risolutezza, piantato così fieramente sulle gambe, col volto atteggiato a così brusco cipiglio, che quei due voltarono le spalle, e via di corsa.

Ora il Croce è aiutato anche lui da una certa prudente oscurità ond'egli sa avvolgere le sue dottrine, dall'aria di eroica sicurezza con cui spaccia le sue idee, dal tono di superbo disdegno che affetta verso chi non la pensi come lui; che si traduce in uno stile tagliente, brusco, non privo, bisogna riconoscerlo, di una certa sgarbata efficacia. I deboli, i timidi, gl'irrisoluti, gl'impreparati, gl'indifferenti, tutti i rettili, tutti i molluschi, tutti i parassiti, tutti gli eunuchi del pensiero, si lasciano imporre da tale piglio spavaldo; e gli cadono alle ginocchia o si tengono a rispettosissima distanza. Chi abbia il coraggio di afferrare l'eroe per il petto ed accendergli un lume sotto al viso, ahimè, vede lo spettacolo più buffo che si possa immaginare: un uomo che sfida il mondo, impugnando ferocemente nella destra la chiave di casa!

UNIV. OF MICHIGAN

SEP 23 1914



60

